

فلسفة الفن في الفكر المعاصر

تأليف : الدكتور زكريا إبراهيم

دراسات جمالية

١

فلسفة الفن

في الفكر المعاصر

بقلم

الدكتور زكريا إبراهيم

الناشر

مكتبة مصر

بمبادرة وزارة الثقافة
٢ شاذي كامل صدق - القاهرة
٥٩٠٨٩٢٠:٥

تصدير

قدمنا للقارئ العربى — حتى الآن — سلسلتين من الدراسات الفلسفية : الأولى منهما بعنوان « مشكلات فلسفية » ، وقد ظهرت منها (حتى كتابة هذه السطور) خمسة كتب ، هى على التوالى « مشكلة الحرية » ، و « مشكلة الفن » ، و « مشكلة الإنسان » و « مشكلة الفلسفة » ، و « مشكلة الحب » . والثانية منهما بعنوان : « عبقریات فلسفية » وقد ظهر منها كتاب « كانت أو الفلسفة النقدية » ، وسوف تتبعه فى المستقبل القريب بكتابين آخرين : « هيغل أو المثالية المطلقة » ، ثم « ماركس أو المادية الجدلية » . وقد كان رائدنا فى هاتين السلسلتين أن نضع بين يدى القارئ العربى المثقف قضايا فكرية هامة يمكن أن يفيد من عرضها ومناقشتها ، دون أن نفرض عليه أية عقيدة فلسفية أو أى مذهب فكرى . وقد أقبل جمهور القراء على هذا النوع من الدراسات إقبالا حسنا ، فكان ذلك حافزا لنا على مواصلة السير فى الطريق الذى انتهجناه لأنفسنا ، واثقين من أن تزايد الوعى الفلسفى فى الوطن العربى الكبير لن يكون إلا عاملا من عوامل تقوية الوحدة الفكرية الكبرى فى علمنا العربى .

وإنه ليسعدنا اليوم أن نقدم للقارئ العربى سلسلة فلسفية ثالثة نتناول فيها بالبحث جانبا هاما من جوانب التفكير الفلسفى ظل مهجلا حتى الآن ، ألا وهو جانب « علم الجمال وفلسفة الفن » . وهذه السلسلة الجديدة التى أطلقنا عليها اسم « دراسات جمالية » سوف تسد — فى اعتقادنا — نقصا كبيرا فى المكتبة العربية ، خصوصا وأن نشاط الحركات الفنية فى بلادنا قد أصبح يستلزم أن تسير معه — جنبا إلى جنب — تيارات فكرية تعرض على جمهور المشتغلين بالفن أهم اتجاهات علم الجمال فى العصر الحديث . ولئن كان « علم الجمال » قد استقل فى الأيام الأخيرة عن الفلسفة ، آملا من وراء ذلك أن يصبح « علما موضوعيا » له مناهجه المستقلة وموضوعاته النوعية ، إلا أن معظم المشتغلين بهذا العلم لا زالوا من أصحاب التكوين الفلسفى ، فهم يتأثرون فى

دراساتهم بالاتجاهات الفكرية التي يدينون بها ، والإطار المذهبي الذى يتحركون فى داخله . وقد رأينا أن نضع بين يدى القارئ فى أول كتاب من كتب هذه السلسلة ، خلاصة وافية لأهم الاتجاهات الجمالية فى الفلسفة المعاصرة . وإذا كنا قد أطلقنا على هذا الكتاب اسم « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » ، فذلك لأننا قد لاحظنا أن الطابع الفلسفى قد غلب على معظم هذه الاتجاهات الجمالية ، خصوصاً وأن طائفة غير قليلة من أصحاب هذه الاتجاهات لم يكونوا فى الأصل سوى فلاسفة أرادوا أن يكملوا مذاهبهم بتطبيقها على الظاهرة الجمالية . وأملنا أن تتمكن فى القريب العاجل من مواصلة هذه الدراسات بإصدار بحث آخر عن أهم « المدارس المختلفة فى علم الجمال » . وبقيتنا أن القارئ العرنى سيجد فى هذه السلسلة الجديدة من الدراسات الفلسفية تكملة ضرورية لثقافته . ونحن ندعو الله أن يجعل انتفاع القارئ بهذه الدراسة ، كفاء ما بذلنا من الجهد فى كتابتها .

زكريا إبراهيم

القاهرة فى أول يناير سنة ١٩٦٦

« ليس الفن مجرد إحساس ، أو صورة ، أو نقل عن الواقع ، أو مجرد تعبير عن الماهيات ، بل هو هذا كله ، مضافاً إليه نشاط تركيبي إبداعي هو الأصل في كل ما ذكرنا ... »

هنرى دلاكروا

« إن السمة الأساسية التي تميز الخبرة الجمالية هي أنها خبرة مفتوحة ، فليس في وسعنا مطلقاً أن نهتدى إلى صيغة تلخص جوهر العمل الفنى . »

ريمون باير

« إن الفن ليس إلا شعوراً أو عاطفة ، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون البراعة اليدوية ، لا بد من أن تبقى العاطفة — مهما كان من قوتها — مغلولة أو مشلولة . »

أوجست رودان

« إن أكثر المصورين تعلقاً بالطبيعة لا يهتف أمام أية لوحة فنية قائلاً : « ياله من منظر جميل ! بل هو يهتف أمام المنظر الذى اختاره ، قائلاً : « ياله من لوحة جميلة ! » وإذن فإن أفضل موضوع « إنما هو ذلك الذى يولد فى نفس المصور رغبة عارمة فى التصوير . »

أندريه مالرو

مقدمة

إذا كانت الفلسفة في صميمها وصفًا شاملاً للخبرة الإنسانية ، فليس بدعا أن نرى الفلاسفة يهتمون بتحليل « الخبرة الجمالية » ، ويحرصون على فهم « الظاهرة الفنية » . والواقع أننا لو رجعنا القهقري إلى العصور الأولى للتفكير اليوناني ، لوجدنا أن الكثير من التصورات الجمالية قد نفذت إلى أفكار الطبيعيين الأوائل عن « الكون » Cosmos . ولكن فلسفة الجمال لم تظهر إلى عالم الوجود بمعناها الحقيقي ، اللهم إلا حين تساءل سقراط (موجهها الحديث إلى هيباس) : « ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ » . وقد أجاب هيباس على سؤال أستاذه سقراط بأن عدد له بعض الأشياء الجميلة ، فلم يجد سقراط بدا من أن يلتفت نظر تلميذه إلى أنه لم يكن يسأله عن « الجزئيات » التي تنطبق عليها صفة الجمال ، وإنما هو قد كان يقصد من وراء سؤاله معرفة ماهية ذلك المدرك الكلي الذي نسميه باسم « الجمال » . فليس من شأن فلسفة الجمال أن تبحث في إحصاء أنواع الجمال ، وإنما تنحصر مهمتها في تعرف ماهية « الجميل » .

وهذا الفهم الأفلاطوني الذي التقينا به في محاوره « هيباس » (الكبرى) إنما هو بعينه فهم هيغل (في القرن التاسع عشر) لمهمة علم الجمال . وآية ذلك أننا نجد هيغل في كتابه الضخم المسمى باسم « دروس في علم الجمال » (وهي محاضراته التي نشرت عام ١٨٣٣ ، أي بعد وفاته بعامين) يقرر أنه لا بد لنا من أن نتخذ نقطة انطلاقنا من « الجمال » بوصفه « فكرة » Idée ، أو « حقيقة كلية » ، لأننا بذلك (وبذلك فقط) نستطيع أن نتجنب الوقوع في الكثير من المآزق التي تسببها لنا كثرة المواضيع الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال ، في الطبيعة والفن على السواء . وليس بدعا أن نجد هيغل يتخذ نقطة انطلاقه من « الجمال » — باعتباره كذلك — فإن نزعته المثالية المطلقة هي التي أملت عليه البدء بالفكرة أو « المدرك الكلي » ، بدلا من الانغماس في

غمرة « الظواهر » أو « الجزئيات » التى اعتدنا وصفها بالجمال .
ولكن هل تكون مهمة عالم الجمال إذن ، إنما هى تحليل تلك « الماهية » المشتركة التى تجمع بين الأشياء الجميلة ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون اهتمام الفلاسفة بدراسة الظاهرة الجمالية مجرد أثر من آثار اهتمامهم العقلى بتوضيح معانى المفاهيم المختلفة (على اعتبار أن الجمال مجرد مفهوم من المفاهيم) ؟ .. الواقع أن الفيلسوف إنسان متفتح لشتى تجارب الإنسانية ، فهو لا يلتقى بالجمال على صعيد الفكر المجرد ، بل هو يلتقى به فى صميم خبرته العادية ، حين يتذوق الأعمال الفنية ، وحين يتفعل ببعض المؤثرات الجمالية ، وحين يصدر على هذه وتلك أحكامه التقويمية . ولكن ، ليس من شك فى أن الفيلسوف حين يحاول تفهم « الجمال » ، والنفاذ إلى معنى « العمل الفنى » ، فإنه لا يرمى من وراء ذلك إلى تحديد معايير للجمال ، أو وضع قواعد للتطبيق فى مضمار الإنتاج الفنى ، وإنما هو يريد لفلسفته الجمالية أن تكون دراسة نظرية غايتها المعرفة . وكما أن الباحث المنطقى الذى يدرى مناهج العلوم لا يفرض قواعده على العالم ، بل هو يقتصر على دراسة الخطوات التى تتبعها العالم فى بحثه ، فكذلك عالم الجمال لا يزعم لنفسه حق توجيه الفنان فى عمله ، بل هو يقتصر على دراسة « الفن » بوصفه خبرة بشرية توسع من آفاق فهمنا للوجود الإنسانى بصفة عامة . ولعل هذا ما عبر عنه أحد أساتذة الجمال المعاصرين حين كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر كل مهمته فى الإدراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن إلهام فنى ، وإنما هو باحث تتمثل وظيفته فى فهم « الظاهرة الجمالية » ، والعمل على توضيحها فى أذهاننا » . فليس علم الجمال إذن « علما معياريا » يبين لنا ما ينبغى أن يكون عليه « العمل الفنى » لكى تصدق عليه صفة الجمال ، وإنما هو « علم وصفى » ، يدرس « العمل الفنى » باعتباره ظاهرة بشرية تدخل فى صميم النشاط الروحى للموجود البشرى . ومن هنا فإن عالم الجمال لا ينصح الفنان بشئ ، ولا يلزمه شئ ، بل هو يقتصر على دراسة النشاط الفنى ، ويسعى جاهداً فى سبيل النفاذ إلى المعنى الباطنى العميق للعمل الفنى بصفة عامة .

ولئن كان الاهتمام بدراسة « الظاهرة الجمالية » قد اتخذ أشكالا عدة : إذ أراد البعض أن يجعل منه مجرد دراسة تجريبية للأذواق ، بينما أحاله آخرون إلى دراسة سيكولوجية للإبداع الفنى والتذوق الجمالى ، فى حين ربطه غيرهم بالنشاط الحضارى والاجتماعى فقصره على البحث فى علاقة الفنان بالجمهور ، إلا أن أصحاب التفكير الفلسفى قد ظلوا مهتمين بالخبرة

الجمالية لذاتها باعتبارها نشاطاً إنسانياً يعبر عن حرية الإنسان ، وقدرته الإبداعية ، ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع . وقد رأينا أن اهتمام الفلاسفة بدراسة « الظاهرة الجمالية » قد سار جنباً إلى جنب مع اهتمامهم بدراسة الكون (أو الوجود بصفة عامة) ، ولكن من المؤكد أن العصر الحديث قد شهد تزايداً واضحاً في هذا الاهتمام ، خصوصاً وأن تعدد التيارات الفنية (في شتى أنواع الفنون) قد عمل على تعارض الاتجاهات الفلسفية في الحكم على دلالة الفن ومضمون الظاهرة الجمالية . وقد كان كتاب « كانت » الشهير : « نقد ملكة الحكم » (سنة ١٧٩٠) بمثابة الحدث الأكبر في تاريخ الدراسات الفلسفية الجمالية ، إذ أثار هذا الكتاب من المشكلات الجمالية ما لم يكن للفلاسفة به عهد ، مثل مشكلة الحكم الجمالي ، ومشكلة صلة الشكل بالمضمون في العمل الفني ، ومشكلة علاقة الفن بالطبيعة ، ومشكلة تصنيف الفنون ، ومشكلة الصلة بين الجميل والجليل .. إلخ . ثم تعاقب الفلاسفة المحدثون من بعد « كانت » ، وعلى رأسهم شلنج وشيلر وهيجل (وغيرهم) فأولوا الفلسفة الجمالية الكثير من عنايتهم ، وقدموا لنا الكثير من النظريات القيمة في تفسير ماهية الفن ، وشرح صلته بالواقع ، وتحليل طبيعة العمل الفني ، ودراسة نوعية الحكم الجمالي .. إلخ .

ولسنا نريد أن نتعقب تاريخ الفلسفة الجمالية في القرن التاسع عشر ، وإنما حسبنا أن نقول إن معظم فلاسفة ذلك العصر قد أكملوا مذهبهم بدراسة فلسفية للفن ، اقتناعاً منهم بأن وصف الخبرة البشرية لا يمكن أن يجيء مكتملاً ، اللهم إلا إذا ألحقنا به وصفاً للخبرة الفنية أو التجربة الجمالية . وهذا ما حدث مثلاً في مذاهب الفلاسفة الفرنسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر من أمثال سان سيمون ، وأوجست كونت ، وتين Taine ، وجيو Guyau ، ورافيسون : Ravaisson ، وغيرهم .. ولكننا نلاحظ أن الاهتمام بفلسفة الفن في القرن التاسع عشر قد اقترن بالكثير من الاهتمامات العملية والأخلاقية والاجتماعية : إذ حرص الكثير من مفكرى ذلك القرن على ربط الفن بشتى مظاهر الحضارة البشرية الأخرى ، فذهب تولستوى Tolstoi مثلاً إلى أن الفن ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية ، بينما ذهب تين Taine إلى أن الفن ظاهرة بشرية تخضع لنفس الشروط الحتمية التى تخضع لها الظواهر البشرية الأخرى ، ألا وهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة أو الوسط الاجتماعى ، والعصر أو المرحلة التاريخية ، في حين ربط جيو Guyau الفن بالحياة الاجتماعية فقال إنه توسيع للحياة الفردية ، وإدماج لها في حياة

أخرى أكثر سعة وأعم شمولاً ، ألا وهى حياة المجتمع .. إلخ . وهكذا نرى أن معظم فلاسفة القرن الماضى قد وضعوا الفن على قدم المساواة مع الأخلاق والدين وغيرهما من مظاهر النشاط البشرى ، باعتباره « ظاهرة حضارية » تتطور مع التاريخ ، وتتأثر بأوضاع المجتمع ، وتتفاعل مع غيرها من الظواهر الاجتماعية الأخرى . ولعل هذا الاتجاه هو الذى عمل على ظهور « مدرسة اجتماعية » فى الفن ، أخذ رجالها على عاتقهم تفسير « الخبرة الجمالية » فى ضوء العلاقات الديناميكية القائمة بين الفرد والمجتمع ، أو بين الفنان والجمهور . وربما كان شارل لالو Lalo أظهر رجال هذه الحركة — فى مطلع القرن العشرين — خصوصاً وأنه قد واصل سلسلة دراساته فى علم الجمال مدة طويلة ، فقدم لنا أبحاثاً ممتازة ، نذكر من بينها كتابه القيم الذى أطلق عليه اسم « الفن والحياة الاجتماعية » (سنة ١٩٢١) ، ثم كتبه الأخرى المتأخرة ، ألا وهى « الفن بعيداً عن الحياة » (سنة ١٩٣٩) ، و « الفن قريباً من الحياة » (سنة ١٩٤٦) .. إلخ . وقد شهد تاريخ الدراسات الجمالية فى الربع الأول من القرن العشرين حركة هامة قام بها بعض الباحثين الألمان ، وعلى رأسهم دسوار Dessoir ، وأوتيتس Utitz ، من أجل تحويل « فلسفة الفن » إلى « علم عام للفن » تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية ، ومعرفة وظائفها البدائية ، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى .. إلخ . وقد قدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان : « أسس علم الفن العام » حاول فيهما أن يبين لنا أن « الفن » لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة ، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع « الحضارة » Kultur (أو « الثقافة » بمعناها الواسع) . وليس « علم الفن العام » مجرد دراسة علمية وصفية أو موضوعية للظاهرة الجمالية (تختفى منها شتى التأملات الفلسفية حول طبيعة الجمال ، وتنعدم فيها كل الأحكام التقويمية) ، بل هو أيضاً دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف العديدة التى اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما فى ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والوجدانية .. إلخ . والظاهر أن أصحاب « علم الفن العام » قد أثروا التحلى نهائياً عن تسمية مبحثهم باسم « علم الجمال » (أو الاستطيقا) ، لأنهم لاحظوا أن هذا الاصطلاح قد اقترن فى أذهان الناس بالتأمل الفلسفى الصرف فى الجمال ، فى حين أنهم هم قد أرادوا أن يجعلوا من « علم الفن العام » دراسة وصفية تستوعب شتى مظاهر الخبرة الجمالية ، دون أن تصطبغ بأية صبغة معيارية ..

بيد أن كل هذه المحاولات العلمية من أجل إقامة « الاستطيقا » على أسس موضوعية لم تمنع الفلاسفة من الاستمرار في تأملاتهم الميتافيزيقية من أجل النفاذ إلى جوهر « الخبرة الجمالية » ، والوقوف على ماهية « الفن » . وعلى الرغم من أن فلاسفة القرن العشرين كانوا أزهد من أفلاطون وهيجل في الحديث عن « الفكرة » ، و « المثال » ، و « الحقيقة الروحية » وعلاقة « القيمة الجمالية » بـ « القيمة الخلقية » ، والصلة بين « الجمال » و « اللذة » ، وطبيعة « الحكم الجمالى » .. إلخ ، إلا أننا نجدهم مع ذلك يواجهون « المشكلة الجمالية » في ضوء فهمهم العام لطبيعة الوجود البشرى ، ولصلة « الخبرة الجمالية » بما عداها من خبرات بشرية أخرى . ومن هنا فقد ظلت « فلسفات الفن » في القرن العشرين ، متأثرة بالتيارات الفكرية التى ظهرت في هذا العصر ، مطبوعة بطابع الاتجاه المذهبي لكل فيلسوف من الفلاسفة على حدة . وإلا ، فهل يمكننا أن نفهم (مثلا) نظرية برجسون في الفن ، إن لم نكن على علم بمذهبه العام في « الحدس » ؟ أو هل يكون في وسعنا أن نقف على جوهر « الخبرة الفنية » عند جون ديوى ، إن لم نكن على دراية واسعة بنزعتة التجريبية المتطرفة واتجاهه البرجمائى الواضح ؟ أو هل يتسنى لنا أن ندرك معنى « العمل الفنى » عند هيدجر ، إذا لم نكن على وعى تام بنوع اتجاهه الفكرى ، وطريقته « الفنونولوجية » في تحليل الظواهر البشرية ؟ .. إلخ .

حقا لقد اقتحم ميدان الدراسات الجمالية — في القرن العشرين — عدد غير قليل من الأدباء والنقاد الذين لا ينتسبون أصلا إلى العالم الفلسفى (مثل بول فاليرى Valéry وأندريه مالرو Malraux وغيرهما) ، ولكن من المؤكد أن هؤلاء أنفسهم قد استندوا في فهمهم للخبرة الجمالية إلى « نظرة فلسفية » ضمنية . ولا شك أن اختلاط الفلسفة بالأدب في عصرنا الحاضر ، خصوصا على يد الفلاسفة الوجوديين من أمثال سارتر ، وكامى ، وجبريل مارسيل Gabriel Marcel قد عمل إلى حد كبير على تزايد اهتمام الفلاسفة بالفن عامة ، والأدب خاصة ، كما أدى في الوقت نفسه إلى فتح الأبواب أمام الأدباء للمشاركة في عملية تحليل الخبرة الجمالية . وهكذا أصبحت « فلسفة الفن » في القرن العشرين مثار اهتمام كبير لدى كل من الفلاسفة والأدباء ، كما صارت فرعاً هاماً من فروع البحث الفلسفى لدى أصحاب المذاهب الفلسفية جميعاً على اختلاف اتجاهاتهم . ولم يكتف الباحثون في فلسفة الفن (في القرن العشرين) بإعادة النظر إلى المفاهيم التى درج علماء الجمال على استخدامها ، مثل مفهوم « التعبير » ومفهوم « الصورة » ، ومفهوم « الحدس » ومفهوم « الرمزية » .. إلخ ، بل هم

قد حاولوا أيضاً ربط « فلسفة الفن » بمباحث أخرى هامة ، مثل مبحث اللغويات العام Semantics ، كما فعل الفيلسوف الإيطالى كروتشه (مثلاً) ..

ولو أننا حاولنا الآن أن نبحث السمات العامة التى تتصف بها فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، لوجدنا أنه قد يكون من العسير — إن لم نقل من المستحيل — الاهتمام إلى خصائص مشتركة تجمع بين شتى الاتجاهات المعاصرة فى « فلسفة الفن » . والسبب فى ذلك أن تعدد المذاهب الفلسفية فى القرن العشرين قد عمل على اختلاف وجهات نظر الفلاسفة فى الحكم على « الخبرة الجمالية » حتى لقد يبدو لأول وهلة أننا نشهد اليوم « فوضى فكرية » لانظير لها فى ميدان الدراسات الجمالية بصفة عامة ، وفى طريقة الحكم على « الفن » بصفة خاصة . وحسبنا (مثلاً) أن نقارن وجهة نظر فيلسوف مثل سوريو Souriau (صاحب كتاب « مستقبل علم الجمال ») بوجهة نظر فيلسوف آخر مثل جون ديوى (صاحب كتاب « الفن خبرة ») ، لكى نتحقق من اتساع شقة الخلاف بين الفلاسفة فى النظر إلى الفن . فالأول منهما يجعل من علم الجمال معرفة بأشكال الأشياء أو علماً للصور ، فى حين يجعل منه الثانى مجرد دراسة فلسفية للوظيفة البرجمائية التى تؤديها الخبرة الجمالية فى حياتنا بصفة عامة . والأمثلة عديدة على اختلاف وجهات نظر المفكرين المعاصرين فى الحكم على الفن ، ولكنها تكشف لنا فى الوقت نفسه عن حرص معظم الفلاسفة على فهم دور الفن فى المجتمع الحديث ، باعتباره نشاطاً إبداعياً يكشف عن حرية الإنسان ، ويعبر عن قدرته على تجاوز الواقع . وربما كانت السمة المشتركة الوحيدة التى تجمع بين معظم فلسفات الفن فى القرن العشرين هى تلك السمة الإنسانية التى عبر عنها أندريه مالرو على أحسن وجه حينما قال : « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم هو بلا ريب أقوى من العالم » . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفنى » الذى تفيض به لوحات الفنانين ، وتماثيلهم ، ونقوشهم ، وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجيء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعداً إنسانياً بمعنى الكلمة . ولا غرو ، فقد انعكست « إنسانية » الفن على أذهان « فلاسفة الفن » فجاءت نظرياتهم فى الخبرة الجمالية مجرد أصداء لإيمان إنسان القرن العشرين بقدرته على خلق عالم فنى يكون على صورته ومثاله ، بدلاً من تلك العوالم العتيقة البالية التى لم يعد يتعرف على نفسه فيها !

ولن يكون فى استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نأتى فى هذه الدراسة على شتى النظريات الفلسفية التى صاغها مفكرو القرن العشرين لتفسير الخبرة الجمالية وتحليل

مفهوم الفن ، وإنما سيكون رائدنا في هذا البحث تقديم بعض النماذج المختارة التي نراها أقدر من غيرها على التعبير عن روح العصر . ولا ريب أن عملية « الاختيار » قد لا تخلو من تحيز أو محاباة ، إن لم نقل بأنها قد تترد في نهاية الأمر إلى مزاج الكاتب الشخصي ، ولكنها ضرورة تضطرنا إليها الرغبة في الإيجاز ، مع الحرص على التعمق . وليس هدفنا من الحرص على التعمق . وليس هدفنا من هذه الدراسة أن نستوعب شتى الاتجاهات الجمالية في الفكر المعاصر ، بل كل ما نهدف إليه هو التعريف ببعض التيارات الفلسفية الهامة التي كان لها أثرها في توجيه « فلسفة الفن » وتحديد معالمها . وقد يأخذ علينا البعض أننا أغفلنا أسماء لامعة ، أو ضربنا صفحاً عن مذاهب هامة ، ولكن عذرنا أننا لا نقدم دراسة تاريخية للحركات الجمالية في القرن العشرين ، بل نحن نرتاد عالم « فلسفة الفن » كسائحين يقومون بجولة فلسفية في ربوع ذلك الميدان الرحب . ولن يفوتنا — خلال هذه الدراسة — أن نعقد مقارنات سريعة بين فلاسفة الفن المعاصرين ، ولكننا لن نتمكن — بطبيعة الحال — من القيام بدراسة نقدية متعمقة لكل مذهب من المذاهب الجمالية على حدة . ولن نراعى الترتيب الزمني في عرضنا لفلسفات الفن المختلفة في الفكر المعاصر ، وإنما سنحاول استعراض المذاهب الجمالية المتعددة بطريقة جدلية (دياكتيكية) تكشف عن التطور الديناميكي الحي للفكر المعاصر في الميدان الذي نحن بصددده . ولكننا سنحاول أيضاً — كلما دعت الضرورة إلى ذلك — أن نربط فلسفة الفن عند كل مفكر بالروح العامة لمذهبه ، حتى نكشف عن الرابطة الحقيقية التي تجمع بين هذه وتلك . ورجاؤنا أن يحالفنا التوفيق في بعض ما نقصد إليه ؟

زكريا إبراهيم

الفن إدراك حسی خالص

هنرى برجسون

الفصل الأول

فلسفة الفن عند برجسون

إذا كان هنرى برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١) قد كتب فى علم الفيزياء ، وعلم الحياة ، وعلم النفس ، وعلم ما بعد الطبيعة ، فإنه — فيما نعلم — لم يكتب فى علم الجمال . وقد كان النقاد يتوقعون منه — بعد ظهور كتابه المشهور : « منبع الأخلاق والدين » (سنة ١٩٣٢) — كتاباً آخر فى « فلسفة الفن » ، ولكن الفيلسوف الفرنسى الكبير لم يحقق رجاء هؤلاء النقاد . ولم يكن من قبيل الصدفة ألا يكتب برجسون كتاباً خاصاً فى الجمال ، فإن كل فلسفته مطبوعة بطابع جمالى يجعل منها « عملاً فنياً » من الدرجة الأولى . هذا إلى أن برجسون كان يخلط الفن بالفلسفة ، فليس بدعاً أن نجده يصرف النظر عن تخصيص مؤلف بأكمله للكتابة فى فلسفة الفن وعلم الجمال .

والواقع أن نزعة برجسون الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة « عين ميتافيزيقية » فاحصة ، وكأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة ، وسبر أغوار الواقع ، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . فالفن — فى نظر برجسون — دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسى إلى أبعد مدى ، من أجل رؤية ما نحن فى العادة عاجزون عن رؤيته . والناس فى العادة يقولون عن الفنان إنه « رجل مثالى » : بمعنى أنه أقل انشغالا منا بالجانب الوضعى المادى من جوانب الحياة . وبرجسون يوافقهم على أن الفنان بالفعل رجل « غافل » أو « قليل الانتباه » (Distract) ، ولكنه يقر أن انتباهه موجه إلى ما نحن فى العادة غافلون عنه . ولهذا يتساءل برجسون قائلاً : كيف يتسنى للفنان — وهو المنفصل عن الحقيقة الخارجية ، المعزول عن الوجود الواقعى — أن يرى من العالم أشياء أكثر مما نراه نحن فى معظم الأحيان ؟ ثم يتكفل برجسون نفسه بالإجابة على هذا التساؤل فيقول : إذا أردنا أن نفهم السر فى ذلك ، فإن علينا أن نتذكر أن الرؤية الموجودة لدينا فى العادة عن الموضوعات الخارجية ، بل وعن أنفسنا نحن أيضاً ، إنما هى رؤية محدودة ، عمل على

إنكماشها وخوائها ، تعلقنا بالواقع الخارجى ، وحاجتنا إلى مواجهة الحياة واتخاذ بعض المسالك العملية . والحق أنه كلما زاد انشغالنا بالحياة ، قل ميلنا إلى النظر والتأمل ، لأن من شأن ضرورات العمل أن تحد من مجال إبصارنا ، وأن نحصرنا — بالتالى — فى دائرة الاهتمامات العملية النفعية^(١) .

وهنا يحاول برجسون أن يشرح لنا علاقة الدافع الفنى بالإدراك الحسى العادى فيقول : إن الإنسان لا يرى فى العادة من الواقع سوى ما يساعده على الاستجابة لما يواجهه من مواقف ، أو ما يحقق له الإشباع فى حياته العملية . فليس « الإدراك الحسى » سوى عامل مساعد للفعل أو السلوك : لأنه يعزل من مجموع الوقائع الخارجية ما يهمنا ، أو لأنه يستبقى من أفق وجودنا ، ذلك الجانب المحدود الذى يفيدنا . فالإدراك الحسى — فى نظر برجسون — لا يرينا الأشياء نفسها ، بل هو يرينا منها ذلك الجانب العمل الذى يخدم أغراضنا . والحق أننا فى حاجة أولاً وقبل كل شئ إلى أن نعيش : والحياة تتطلب منا أن نضع على أعيننا « غمام » Oeillères ، بحيث لا ننظر إلى البين أو إلى اليسار ، بل ننظر دائماً إلى الأمام ، فى الاتجاه الذى تفرضه علينا ضرورات العمل . ولعل هذا هو السبب فى أن الإدراك الحسى يصنف الأشياء سلفاً ، ويضع عليها — مقدماً — بعض البطاقات ، فلا يكاد المرء يرى « الموضوع » الذى يوجد أمامه ، بل يكتفى بمعرفة الطائفة التى يندرج تحتها ، أو الفئة التى ينتسب إليها . ويشرح برجسون هذه الفكرة نفسها فى موضع آخر فيقول : « لقد قضى علينا بأن نحيا ، والحياة تستلزم أن نفهم الأشياء فى علاقتها بحاجتنا . أجل ، إن الحياة هى العمل . والحياة أيضاً هى ألا نتقبل من الموضوعات إلا التأثير « النافع » ، لكى نستجيب له بالأرجاع المناسبة . وأما كل ما عدها من تأثيرات ، فإنه لا بد من أن يظل مطويا فى الظلام الدامس ، أو هو قد لا يصلنا إلا بطريقة غامضة مهوشة^(٢) . وواضح من هذه العبارة أن برجسون يخلع على الإدراك الحسى طابعاً عملياً (أو برجماتياً) ، فهو يقرر أننا لا نرى مجرد الرؤية ، بل نحن نرى لمواجهة مواقف الحياة العملية . وليس الاتصال المباشر الموجود بيننا وبين الطبيعة سوى مجرد تعبير عن هذا الموقف البرجماتى الذى يجعلنا نرى فى الأشياء أدوات تحقق رغباتنا ونخدم أغراضنا . ويمضى برجسون إلى حد أبعد من ذلك

H. Bergson : « La Pensée et le Mouvant » , 1946, pp. 151- 152.

(١)

H. Bergson : « Le Rire » , 67.éd. , 1946, p 115.

(٢)

فيقول : « إننى لأنظر وأظن أننى أرى ، وإننى لأصغى وأظن أننى أسمع ؛ بل إننى لأفحص ذاتى ، وأتوهم أننى أرى قلبى كما لو كنت أقرأ كتاباً مفتوحاً ؛ ولكن ما أراه وما أسمع من العالم الخارجى ، إنما هو ما تنتزعه حواسى منه ، حتى تنير السبيل أمام سلوكى ؛ وما أعرفه عن نفسى ، إن هو إلا ما يبدو على السطح ، وما يقوم بدوره فى عملية الفعل »^(١) ، وإذن ، فإن حواسى وشعورى لا تقدم لى عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة . ولو أننا نظرنا إلى هذه الصورة ، لوجدنا أنها خالية تماماً من شتى الفوارق الصغيرة والتفاصيل الدقيقة (سواء أكان ذلك من الوجود الخارجى أم عن الذات) ، لأن الحواس لا تفيد شيئاً من أمثال هذه الجزئيات ، فى حين أنا نرى هذه الصورة عامرة بأوجه الشبه ومظاهر التماثل ، لأن هذه كلها نافعة أشد النفع للسلوك العملى . ومن هنا فإن الحواس ، بل الوعى بأسره ، يضع أمام الذات صورة واضحة للكثير من الطرق المرسومة مقدماً ، واثقاً من أن هذه الصورة ستكون ذات فائدة قصوى بالنسبة إلى الإنسان ، لأنها هى التى ستحدد له طريق الفعل ، دون أدنى عناء من جانبه . وليست هذه الطرق أو السبل سوى تلك الأساليب المحددة التى انتهجتها البشرية من قبل ، وكان الأشياء جميعاً قد صُنِفَتْ أمام الذات بحيث لا يكون عليها سوى أن تتخير ما هى فى حاجة إليه . ولهذا يؤكد برجسون أن هذا « التصنيف » إنما هو كل ما يدركه وعى الإنسان من الأشياء ، لأنه يفتن إلى أصناف الأشياء ، أكثر مما يفتن إلى ألوهاها أو أشكالها .

يبد أن برجسون يأبى أن يهبط بالإدراك الحسى البشرى إلى مستوى الإدراك الحسى الحيوانى : فإنه يلاحظ أن الإنسان أسمى بكثير من الحيوان فى هذا الصدد . وآية ذلك أن الإنسان يعرف جيداً كيف يميز العنزة من الكبش ، فى حين أن الاحتمال ضعيف جداً فى أن تكون لدى الذئب القدرة على تمييز وجه الخلاف بين الجدى والحمل : ما دام كل ما يعنيه هنا هو أنه بإزاء فريستين متشابهتين من حيث سهولة اقتناصهما وحلاوة مذاقهما ! ولكن هل يكون فى استطاعة الإنسان أيضاً أن يفرق بين عنزة وأخرى ، أو أن يدرك وجه الخلاف بين كبش وآخر ؟ هذا ما يجيب عليه برجسون بالسلب : فإن « فردية » الأشياء والموجودات تفلت من طائلة إدراكنا حين لا تكون لها أية منفعة مادية بالنسبة لنا . وحتى حينما ندرك تلك « الفردية » (كما هو الحال مثلاً حينما نميز رجلاً عن

آخر) ، فإن ما يلتقطه إبصارنا ليس هو « الفردية » نفسها ، أعني ذلك الضرب الأصيل من الانسجام في الأشكال والألوان ، بل إنما هو مجرد سمة أو سمتين تسهلان علينا عملية « التعرف العملي » : (Reconnaissance Pratique)

والحق أننا — فيما يقول برجسون — لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نحن إنما نكتفى في معظم الأحيان بقراءة تلك البطاقات الملصقة عليها ! والسبب في ذلك (كما سبق لنا القول) أن الأشياء — في عالمنا البشرى — قد صُنفت بالنظر إلى الفائدة التي نستطيع أن نجتنيها من ورائها . وقد جاءت « اللغة » فعملت على تزايد شدة هذا الميل المتولد عن الحاجة ، وبالتالي فقد أصبحت « الأشياء » مجرد « مدركات كلية » تشير إلى بعض الأجناس . ولما كان « اللفظ » لا يستبقى في العادة من « الشيء » سوى وظيفته العامة ومظهره المتبدل ، فإن من شأن « اللفظ » ، حينما يتسلل بيننا وبين « الشيء » ، أن يحجب صورته عن أعيننا ، إن لم تكن تلك الصورة قد توارت من ذى قبل خلف ستار الحاجات التي عملت على ظهور « اللفظ » نفسه . ولا يكتفى برجسون بأن يقول إن الموضوعات الخارجية تفلت من طائلة إدراكنا ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن حالاتنا النفسية هي الأخرى — بما تنطوى عليه من طابع ذاتي أصيل ، وصبغة معاشة شخصية — تفلت كذلك من طائلة إدراكنا . وإية ذلك أننا حينما نشعر بمحبة أو كراهية ، أو حينما نحس في أعماق نفوسنا بأننا فرحون أو مكتئبون ، فإننا قلما ندرك من حالاتنا النفسية ما فيها من دقائق صغيرة شاردة ، أو ما تنطوى عليه من إيقاعات عميقة باطنة ، بل نحن ندرك من عاطفتنا مظهرها الخارجي وحده ، أو صبغتها الكلية العامة . ولو كنا ندرك عاطفتنا الشخصية — في جانبها الذاتي الأصيل — لكننا جميعاً روائين وشعراء ، وموسيقين ! ولكننا — مع الأسف — لا ندرك من عواطفنا سوى جانبها غير الشخصي ، أعني ذلك الجانب العام الذي استطاعت اللغة أن تميزه وتسجله ، نظراً لأن من شأنه دائماً أن يظل على ما هو عليه — إذا اتحدت الظروف — بالنسبة إلى جميع الناس . وتبعاً لذلك ، فإن برجسون يؤكد أن « الفردية » تفلت من طائلة إدراكنا ، حتى حينما نكون بصدد ذواتنا . ولما كنا نحيا عادة في عالم نفعي يقوم على بعض الرموز والدلالات العامة ، فإن المنطقة التي ينقضى فيها وجودنا إنما هي في الواقع منطقة خاصة ، لا هي بالذات ولا هي بالعالم الخارجي ، بل هي — على وجه التحديد — منطقة متوسطة بيننا وبين الأشياء ، ألا وهي منطقة التعامل مع الواقع ^(١) .

(١) ذكرها إبراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، الفصل السابع ، ص ٢١٧ .

ولكن إذا كانت الطبيعة قد أرادت للإنسان أن تكون ملكة الإدراك الحسى عنده وثيقة الصلة بملكة العمل والتصرف ، فإنها — لحسن الحظ — قد خلقت من الفنان نفساً لا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها . ولعل هذا ما عبر عنه برجسون على طريقته الخاصة حينما كتب يقول :

« لقد عملت المصادفات السعيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل التحاماً بالحياة ، وكأن الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسى عندهم بملكة الفعل أو التصرف . وهؤلاء حينما ينظرون إلى شئ ، فإنهم لا يرونه لأنفسهم ، بل لنفسه هو ! وهم لا يدركون لمجرد العمل أو التصرف بل يدركون للإدراك ذاته ، أعنى لغير ما غاية ، اللهم إلا المتعة وحدها . وهم يولدون منفصلين — فى جانب من جوانبهم ، سواء أكان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه — عن الواقع أو الحقيقة الخارجية ، وبالتالي فإنهم يولدون مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء ! »^(١) وواضح من هذا النص أن برجسون يقرن الفن بضرب من الإدراك الحسى الخالص الذى يحول الانتباه نحو ما لا فائدة منه عملياً على الإطلاق . حقاً إن الفن هو ضرب من العيان المباشر للواقع ، ولكن الفنان لا يحاول الإفادة من إدراكه الحسى ، فليس بدعاً أن نجده يدرك عددًا أكبر من الأشياء^(٢) .

وإن برجسون ليسوق لنا بعض الأمثلة المنتزعة من فن التصوير ، للتدليل على صحة نظريته فى « العيان » أو « الحدس Intuition ، فتراه يتحدثنا عن كوروه : Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) وترنر : Turner (١٧٧٥ — ١٨٥٧) ، وكيف أنهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع لجمال الإدراك الحسى ، وكأن كل هم هذين المصورين قد انحصر فى إظهارنا على ما لم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . حقاً إننا إذا كنا نعجب بكوروه أو ترنر ، فذلك لأنه قد سبق لنا أن شاهدنا بعضاً مما يقدمه لنا هذان المصوران ، ولكننا فى الحقيقة قد شاهدناه مشاهدة عابرة ليست من الإدراك الحقيقى فى شئ .. ومن هنا فإن لوحات هذين المصورين (وأمثالهما من كبار المصورين) هى التى تجبى فثبت مشاهداتنا السابقة ، وتزيد من نصوصها ،

« La Pensée et le Mouvant » , p. 152.

(١)

« Le Rire », pp. 116 - 117.

(٢)

وتخلع عليها طابعاً حيويًا ، حتى ليخيل إلينا أننا نرى الطبيعة للمرة الأولى بعد أن شاهدنا لوحات هؤلاء الفنانين ! وليس الفارق بين العمل الفني العظيم والعمل الفني التافه سوى قدرة الأول منهما على فرض نفسه على إدراكنا الحسى ، بحيث لا يكون في وسعنا من بعد سوى أن نرى الواقع من خلاله ، وكأننا نشهد للمرة الأولى ما رآه الفنان في عالم الطبيعة ، أو كأننا نرى الواقع بأسره بمنظار ذلك المصور ! وهكذا الحال أيضًا بالنسبة إلى الشاعر أو الروائى : فإن الواحد منهما أو الآخر لا يختزع تلك الحالة النفسية التى يصفها لنا ، وإلا لما كان في وسعنا مطلقًا أن نفهمه ، بل هو يضع تحت أنظارنا حالة نفسية بشرية قد سبق لنا أن لاحظناها (أو لاحظنا طرفًا منها على الأقل) سواء في نفوسنا أم في نفوس الآخرين . ولكننا حين نتابع حديث الشاعر أو الروائى ، فإنه سرعان ما تنبثق في أعماق نفوسنا مشاعر دقيقة وأفكار عميقة كان من الممكن أن تظهر في ثانيا شعورنا منذ زمن طويل ، ولكنها ظلت خفية أو مطوية ، إلى أن جاء الشاعر أو الروائى ، فتمكن ببراعته الفنية من إيقاظها أو إثارتها في نفوسنا . فالشاعر أو الروائى إنما هو ذلك « الرأى » الذى يكشف عن بصيرتنا ، أو هو ذلك المكتشف الذى يأخذ بيدنا إلى عالم جديد . والفنان — بصفة عامة — إنما هو ذلك الإنسان الموهوب الذى يتمتع — كما يقول برجسون — بضرب من « الانفصال » أو « التجرد » *détachement* الطبيعى ، وهو تجرد مفطور في طبيعة الحواس أو الشعور ، ومن شأنه أن يتجلى في الحال على شكل أسلوب بكر (أو عذرى) — إن صح هذا التعبير — في النظر والاستماع والتفكير . (برجسون : « الضحك » طبعة سنة ١٩٤٦ ، ص ١١٨) .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن « الفن » عند برجسون إنما هو « تمثل محض » *Représentation Pure* يصرف صاحبه عن الاهتمام بالجانب النفعى العملى من الحياة ، لكى يحول انتباهه نحو التأمل الخالص أو النظر الصرف ؟ أو بعبارة أخرى : هل نقول إن الفن يستلزم — في نظر برجسون — ضربًا من الانفصال عن الحياة ، من أجل الاستغراق في حدس جمالى هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية ؟ . الواقع أن برجسون يربط النشاط الفنى « بحالة التجرد » أو « الانفصال » ، فيقول : « إنه لو قدر لذلك الانفصال أن يكون كاملا ، أو لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أى إدراك حسى من إدراكاتها ، لكنها بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيرًا من قبل . ومثل هذه النفس لا بد من أن تكون ممتازة في جميع الفنون على السواء ، أو هى بالأحرى لا بد من أن تكون قديرة على إدماج شتى ضروب الفن في فن واحد شامل . وعندئذ لا بد لتلك النفس من

أن ترى الأشياء جميعاً في صفاتها الأصلية ، فتدرك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، كما تدرك في الوقت نفسه أدق حركات الحياة الباطنية ... » (المرجع السابق ، ص ١١٨) . ولا شك أن برجسون حين يقتصر على وصف ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، فإنه يجعل من « الحدس » جوهر هذه الخبرة ، وبالتالي فإنه يحيل الإدراك الجمالى إلى « رؤية » Vision لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئى ، أو معرفة عيانية هى أشبه ما تكون بالاحتكاك أو الملامسة (Contact) .

ويشرح لنا برجسون في كتابه « التطور الخالق » حقيقة « الحدس الجمالى » فيقول : إن لدى الإنسان — إلى جانب ملكة الإدراك الحسى العادى — ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم « الملكة الجمالية » . وهو يضرب لنا مثلاً يوضح لنا به الفارق بين إدراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الإنسان حين تبصر ملامح الموجود الشئى ، فإنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض ، دون أن تفتن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة « L'intention de la vie » ، وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته ، فتربطها بعضها ببعض ، وتخلع عليها دلالة أو معنى . وهذا « القصد » إنما هو بعينه ما يحاول الفنان إدراكه ، ولهذا فإننا نراد يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من « التعاطف » ، آملاً من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسى من إزاحة ذلك الحاجز الذى يقيمه المكان بينه وبين نموذج . وتبعاً لذلك فإن برجسون يضع إلى جوار الإدراك الحسى الخارجى حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى « الفردى » L'individuel .^(١) وكما أن مهمة الفيلسوف هى الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة في نوعها ، فإن مهمة الفنان أيضاً هى إبراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى . والميتافيزيقا البرجسونية حين تظهرنا على ما فى العالم من جدة ، وأصالة ، وتغير ، وديمومة ، وحركة مستمرة ، فإنها تتلاقى في الوقت نفسه مع النظرية البرجسونية فى الفن ، ما دام العمل الفنى الأصيل فى نظر برجسون إنما هو ذلك العمل الفريد ، الجديد ، الخصب ، القذ ، الذى لا سبيل إلى التنبؤ به سلفاً . وإذا كان من المستحيل دائماً — فى نظر برجسون — التكهن بمستقبل الفن ، فذلك لأن العمل الفنى « إبداع » ، أو هو وليد الإبداع ، فلا سبيل مطلقاً إلى تحديد معالمه

مقدما ، ما دام من شأنه دائماً أن يفلت من كل حساب .

وهنا قد يحق لنا أن نتوقف وقفة قصيرة عند خصائص « العمل الفني » على نحو ما وصفها لنا برجسون ، حتى نتبين كيف أن سمات الواقع البرجسوني تنعكس كلها على إنتاج الفنان . ونحن نعرف كيف أن برجسون قد رفض فكرة « الممكن » على نحو ما تصورهما الفلاسفة التقليديون حينما كانوا يقولون إن كل فعل متحقق كان من قبل (أى قبل خروجه إلى عالم الواقع) فعلاً ممكناً . وحجة برجسون في هذا الرفض أن لكلمة « ممكن » Possible معنيين مختلفين تماماً ، وأن الناس قد دأبوا على الانتقال من المعنى الواحد منهما إلى المعنى الآخر ، دون أن يدركوا أنهم بذلك يخلطون بين مفهومين متمايزين . ويضرب برجسون مثلاً لذلك فيقول : حينما يؤلف الموسيقار سيمفونية ، فهل يصح أن نقول إن عمله الفني كان « ممكناً » قبل أن يصبح « واقعياً » ؟ أجل ، لقد كان هذا العمل « ممكناً » ولكن بشرط أن نفهم من هذا اللفظ أنه لم تكن هناك عقبة كأداء تحول دون تحقيقه . ولكن الملاحظ في العادة أننا نتقل من هذا المعنى السلبي المحض لكلمة « الممكن » إلى معنى آخر إيجابي ، فتوهم أن كل ما يحدث في عالم الواقع كان من الممكن إدراكه سلفاً من جانب العقلية المستنيرة التي تحيط بكل شيء ، وبالتالي فإن أية واقعة متحققة كانت موجودة من ذى قبل على صورة « فكرة » تقدمت على عملية تحقيقها . ولو أننا طبقنا هذا الفهم الثانى لكلمة « الممكن » على العمل الفني ، لكان معنى هذا أن « العمل الفني » قد كان موجوداً قبل تحقيقه ، في حين أنه بمجرد ما تتولد في ذهن الموسيقار فكرة تامة محددة عن السيمفونية التي سيؤلفها ، فإن السيمفونية — في هذه الحالة — تكون قد أصبحت في حكم العمل الفني المتحقق . وتبعاً لذلك فإنه لا معنى للقول بأن السيمفونية كانت موجودة ، سواء أكان ذلك في ذهن الفنان أم في ذهن أى موجود آخر شبيه بنا ، حتى ولو كان ذلك الموجود يتمتع بضرب لا شخصى من التفكير ، على صورة « ممكن » تقدم في الوجود على « الواقعي » . ومن هنا فإن برجسون يقرر أن العمل الفني — مثله في ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الأعظم — يملك من الجدة ، والأصالة ، والصبغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائن ما كان أن يتنبأ سلفاً بما سيكون عليه^(١) .

وبرجسون يروى لنا — في موضع آخر — أن أحد الصحفيين الأجانب وجه إليه

يومًا ما سؤالاً عن مستقبل الأدب بصفة عامة ، والدrama بصفة خاصة ، بعد انتهاء الحرب . وكان جواب برجسون مثار دهشة عجيبة لدى ذلك الصحفي ، لأن الفيلسوف أجابه بقوله : « لو أنني كنت أعرف ما سيكون عليه العمل الدرامي العظيم في الغد القريب ، لأقدمت على تحقيقه » ! وكان برجسون يقصد من وراء هذه الإجابة إلى أن فن المستقبل سر محجب هيات لأية عين مستبصرة أن تدركه في الحاضر ، ما دامت السمة الأساسية التي تميز العمل الفني الأصيل إنما هي « استحالة التنبؤ به مقدماً » . ونحن نقول عن أى عمل فني إنه كان « ممكناً » قبل أن يصبح « متحققاً » فإننا في الحقيقة إنما نسقط ظلال الحاضر على الماضي ، وكأن صورة المستقبل كانت مطوية من قبل في ثنايا الماضي ، ثم لم تلبث أن خرجت إلى عالم الحاضر فاستحالت إلى واقعة متحققة . ولكن الواقع أن الفنان حين يبدع عمله الفني فإنه يخلق شيئاً « ممكناً » و « واقعياً » في الآن نفسه^(١) ! ومعنى هذا أن « الواقع » — في مضمار الإبداع الفني — لا يمكن أن يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شيء كان موجوداً من ذي قبل ، وإنما هو « حدث » جديد كل الجدة ، لا مجرد تحقيق لشيء كان « ممكناً » . وإذا كان من المستحيل التكهّن سلفاً بأى عمل فني كائن ما كان ، فما ذلك إلا لأنه شيء « فردي » *Singulier* ، وبالتالي فإنه لا مجال لاستيعابه أو لتحديد « ديمومته » *Sa Durée* . وقد يقع في ظن البعض أن العقلية التي أبدعت « هاملت » كان يمكن أن تظهر قبل شكسبير ، ولكننا لو أنعمنا النظر إلى تفاصيل الدراما التي كتبها شكسبير ، ولو أحطنا علماً بشتى الظروف النفسية التي حدثت به إلى كتابتها ، لما ترددنا في القول بأنه لو قدر لأى شخص آخر أن يكتب هذه الدراما ، لما كان هذا الشخص سوى شكسبير نفسه (بزمانه ومكانه ، بل بجسمه وروحه) . والحق أن للعمل الفني — كالكائن الحي سواء بسواء — ديمومته الخاصة ، وطابعه الذاتي ، فهو لا يمكن أن يكون إلا شيئاً فريداً لا يقبل المقارنة أو المبادلة . وإن الفنان ليشعر شعوراً واضحاً بأن إبداعه مرهون بزمانه الخاص ، فهو يسعى جاهداً في سبيل انتزاع عمله الفني من تيار الديمومة ، لكي يسجله على الورق أو الحجر أو القماش (أو غير ذلك من أنواع المادة) ، حتى يعبر لنا عما هو في صميمه « غير قابل للتعبير » *Inexprimable*

Ibid., pp. 110-113.

(١)

(l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son oeuvre).

وإذن فليس يكفي أن نقول إن « العمل الفني » نتاج الإبداع والاختيار ، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أنه وليد الزمان والديمومة . ولا غرو ، فإن الفنان في العادة غائص في أعماق أرض مجهولة هي أرض « الآن » L'instant بما فيها من فردية ، وعرضية ، وعدم قابلية للإعادة ؛ وهو لهذا يحاول جاهدًا أن يسجل لنا خبراته النفسية العابرة ، وأحداثه الروحية العارضة ، حتى يثبت أمام أنظارنا ما هو بطبيعته نهب للتغير والزوال . ولكن ، ليس معنى هذا أن إبداعه الفني خارج عن الزمان : فإن الزمان — في رأي برجسون — إنما هو البحث والتردد والتعثر ، والنضج المستمر ، وهذه كلها مراحل لا بد من أن يمر بها الفنان .

بيد أن الفنان العظيم — فيما يقول برجسون — إنما هو ذلك الذي يصدر في عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا في الحسبان . و « الانفعال » الذي يتحدث عنه برجسون هنا ليس من قبيل التأثير الوجداني الصرف الذي لا يكاد يتجاوز السطح ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسي الذي ينفذ إلى أعماق النفس فيززل أركانها . ومثل هذا « الانفعال » لا يقف عند حدود التأثير النفسي ، بل هو سرعان ما يرق إلى مستوى التفكير ، لكي يثير في النفس بعض الأفكار الجديدة ، وكأئما هو ينبوع ثرّ تنبثق من أعماقه تيارات فكرية لم يكن في وسع أحد أن يهتدى إليها من قبل ، أو أن يتنبأ بها مقدما . ولهذا يقرر برجسون أن الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء انفعال . ولكن الانفعال هنا لا ينفي التفكير ، ولا يعني عدم جدوى التأمل ، وإنما هو يعني اندلاع نار الوجدان — على حين فجأة — في وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ! وهنا تنصهر الأفكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم « العيان أو « الحدس » ^(١) .

بيد أن برجسون لا يقتصر على التوحيد بين « الإبداع » و « الحدس » ، بل هو يهتم في موضع آخر بتحليل عملية « الخلق الفني » باعتبارها جهدًا ابتكارياً يقوم على « الخيلة » وهنا نراه يقول : إن الأديب الذي يكتب رواية ، والمؤلف الدرامي الذي يبدع شخصيات ويخلق مواقف ، والموسيقيار الذي يؤلف سيمفونية ، والشاعر الذي

H. Bergson : « Les Deux Sources de la Morale et de la Religion. » Paris, P. (١)

U. F. , 1948, 58^e éd., pp. 42 ' 43.

ينظم قصيدة : كل أولئك إنما ينشأ في أذهانهم — بادئ ذي بدء — شيء بسيط مجرد خلو تمامًا من كل صورة مادية . وهذا الشيء إنما يتجلى للموسيقار أو للشاعر على شكل إحساس جديد لا بد له من العمل على تجسيمه على هيئة أنغام أو صور . وأما بالنسبة إلى الكاتب الروائي أو الدرامي فإن هذا الشيء يتخذ طابع « قضية » لا بد من العمل على شرحها عن طريق بعض الأحداث ، أو هو يأخذ شكل عاطفة ، فردية كانت أم جماعية ، لا بد من العمل على تجسيدها في شخصيات حية . وفي كل هذه الحالات ، نجد أن الفنان إنما يمارس نشاطه في مخطط عام يمثل فكرة « الكل » أو « المجموع » : tout ، فإذا ما نجح في الوصول إلى صورة متميزة تتضح فيها عناصر هذا الكل ، كان ذلك إيذانًا ببلوغه خاتمة المطاف . وبهذا المعنى يمكن القول بأن الابتكار الأدبي والشعري يسير دائمًا « من المجرد إلى الجسم » (أو العيني) ، ومن الكل إلى الأجزاء ، ومن المخطط العام إلى الصورة الواضحة المتميزة^(١)

على أن برجسون يلاحظ في الوقت نفسه أنه من المستبعد أن يبقى المخطط العام (أو الفكرة البدائية الشاملة) ثابتًا على ما هو عليه خلال كل عملية الإبداع الفني . وآية ذلك أن الصور التي يحاول تزويد نفسه بها ، إنما هي بعينها التي تعمل على تحويله . وكثيرًا ما يحدث أن تجيء الصورة النهائية مغايرة تمامًا للفكرة الأصلية التي اتخذ منها الفنان نقطة انطلاقه ، بحيث لا يبقى من « المخطط العام » الذي بدأ به أي شيء على الإطلاق . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما يحدث للروائي أو الشاعر حينما تجيء الشخصيات التي أبدعها فتقوم برد فعل ضد الفكرة أو العاطفة التي كان الفنان — في الأصل — يريد لها (أي لتلك الشخصيات) أن تعبر عنها . وهنا يظهر بكل وضوح دور « المفاجأة » في عملية الإبداع الفني : فإن « الصورة » L'image قد ترتد ضد « المخطط » Le schéma ، لكي تعدل منه أو تقضى عليه . وعلى كل حال ، فإن الجهد الذي يقوم به الفنان — أثناء عملية الإبداع — إنما هو ذلك الذي يحققه حين ينتقل من « الفكرة » الأولى المبهوشة إلى « الصورة » النهائية الواضحة المتميزة . ومثل هذا الانتقال يقتضى بالضرورة أن يمضى الفنان من « المجرد » إلى « العيني » ، ومن « الكل » إلى « الأجزاء » . وليس من شك في أن مهمة « الحدس » إنما تنحصر في تحقيق تلك الطفرة التي تنقلنا إلى الغاية المنشودة

H. Bergson : « L'Énergie Spirituelle », P. U. F., 1949, 52^e éd., VI, l'Effort^(١)
Intellectuel, p. 174 - 175.

في قفزة واحدة . ولكن جهد الإبداع إنما يتمثل — على وجه التحديد — في ملء المسافة التي قفزنا فوقها ، بحيث يبلغ المرء غايته ، لا بالطفرة في هذه المرة ، بل باصطناع سلسلة الوسائل المتصلة التي تحقق له هذه الغاية . وتبعاً لذلك فإن برجسون لا يجعل من « العمل الفني » مجرد ثمرة سريعة لفعل الحدس أو العيان ، بل هو يقدم لنا الفنان بصورة الرجل المبدع الذي يبذل جهداً عقلياً شاقاً في سبيل تحويل « المخطط » أو الفكرة العامة المهوشة ، إلى « صورة » أو وحدة متسقة متميزة^(١)

ويحاول برجسون مرة أخرى أن يشرح لنا العمل الذي يقوم به الفنان فيقول : لنفترض أن أحد الفنانين الأجانب مر بمدينة باريس في جولة من جولاته السياحية . ولنفترض مثلاً أنه أراد أن يرسم رسماً تخطيطياً (كروكيا) Croquis لبرج من أبراج كاتدرائية باريس الشهيرة المعروفة باسم نوتردام : « إن البرج مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبناء ، والبناء بدوره مرتبط بالأرض ، وبالوسط المحيط به ، بل وبمدينة باريس كلها .. إلخ . فلا بد للفنان من أن يبدأ بعزل هذا البرج ، بحيث يقتصر في ملاحظته على جانب واحد من جوانب البناء كله ، ألا وهو هذا البرج المعين من أبراج نوتردام . ولكن البرج في الواقع مكون من أحجار لها تنظيم خاص هو الذي يضمنى عليه (أى على البرج) شكله المعين .. بيد أن الرسام لا يهتم بالأحجار ، بل هو يقتصر على ملاحظة الصورة « الظلالية » Silhouette للبرج . ومن هنا فإنه يستبدل بالتنظيم الواقعي الداخلي للشيء ، عملية خارجية تخطيطية هي عملية إعادة بناء أو تركيب هذا الشيء . وتبعاً لذلك فإن رسمه لا بد من أن يحىء متوقفاً — في مجموعه — على وجهة نظره الخاصة إلى الموضوع وعلى أسلوبه الخاص في تمثله (أو تصويره)^(٢) . وواضح من هذا النص أن برجسون لا يجعل من بصر الفنان عدسة فوتوغرافية تلتقط صورة كاملة للشيء ، بل هو يجعل منه نظرة خاصة تتخير من الموضوع مجموعة من « العلاقات » محاولة إبرازها على صورة « موضوع جمالي » له كيانه الخاص . وكأن برجسون قد فطن إلى أن موضوع الفن لا يمكن أن يكون هو تلك الواقعة الحسية الماثلة في مجال إدراكه بكل ما فيها من تفاصيل ، بل هو تلك العلاقات الخاصة التي يقوم الفنان نفسه بانتزاعها من « الموضوع » عن طريق عملية « التجريد الموجه » orientée Abstraction^(٣) .

Ibid., p. 174

(١)

Bergson « La Pensée et le Mouvant », p. 191

(٢)

R Bayer : « Essais sur la Méthode en Esthétique », 1953, pp 32 - 33

(٣)

ويمضى برجسون في شرح عملية الإنتاج الفنى فيقول : « إن في وسع الرسام الأجنبى — بلا شك — أن يضع تحت سائر الرسوم التخطيطية التى رسمها لپاریس — على سبيل التذكار — كلمة « پاریس » . ولما كان هذا الفنان قد رأى پاریس بالفعل ، فإنه لن يجد أدنى صعوبة فى أن يستعين بحدسه الأصلى للكل ، من أجل تحديد موقع رسومه التخطيطية داخل هذا الكل ، وربطها بعضها ببعض الآخر . وأما العملية العكسية فإنها أمر لا سبيل إلى تحقيقه على الإطلاق : إذ إنه من المستحيل علينا — حتى ولو كان لدينا عدد لا نهاية له من الرسوم التخطيطية الدقيقة لمدينة پاریس — بل حتى ولو التجأنا إلى كلمة « پاریس » من أجل ربط تلك الرسوم بعضها ببعض الآخر —؛ نقول : إنه من المستحيل علينا أن نرقى إلى « حدس » لم تتح لنا الفرصة للحصول عليه ، وبالتالي فإنه هيات لنا أن نحس إحساساً حقيقياً بمدينة پاریس ، مادامنا لم نرها من قبل . والسبب فى ذلك أننا هنا لسنا بإزاء « أجزاء » قد اقتطعت من « الكل » ، بل نحن بإزاء « ملاحظات » قد سجلت حول المجموع (l'ensemble)^(١) . ولكن كان برجسون — فى الأصل — قد قصد من وراء هذا النص إلى نقد النزعة « الذرية » فى علم النفس (وهى تلك النزعة التى ترد الشخصية الإنسانية إلى مجموعة من العناصر أو الحالات النفسية) ، إلا أن المثل الذى ساقه يوضح لنا طبيعة النشاط الفنى بوصفه « تحليلاً » يستند إلى « حدس » أو « عيان » أصلى .

ولو شئنا الآن أن نلخص نظرية برجسون فى الفن ، لكان فى وسعنا أن نقول إنها نظرية فلسفية تقوم على « واقعية ميتافيزيقية » ، وتستند إلى عيان حدسى يرى فى الواقع نفسه « ديناميكية » حية أصيلة متجددة على الدوام . وحين يقول برجسون عن العالم « إنه عمل فنى أغنى وأخصب من أى عمل فنى آخر ، لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أى فنان مهما كان من عظمته » ، فإنه يعنى بذلك أن للواقع سمات العبقرية (بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية) ، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع . ولكن الفن ليس مجرد إدراك حسى للواقع ، بل هو يرمى أولاً وبالذات إلى معرفة أعمق بالواقع . وليست المشكلة الجمالية سوى مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة . والظاهر أن العيان الجمالى — عند برجسون — إنما يعنى الشعور بتوافق جديد مع الأشياء ، والإحساس بضرب من الوثام بين الفكر والوجود ، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل ، أو كيف نتجرد من

مطالب الحياة العملية . وخين تعود النفس إلى حالتها الأولى من « النزاهة » و « السخاء » ، فهناك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفى في العادة على الغريزة وجدها ، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية . ومثل هذا « النقاء » في الإدراك الحسى لا بد من أن يؤدي إلى الانشقاق على مواضع الحياة النفعية ، بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى « اللامادية » في الحياة ، وهو ما اصطللحنا في العادة على تسميته باسم « المثالية » . ولهذا يقرر برجسون « أن في وسعنا أن نقول — دون أى تلاعب لفظي بمعاني الكلمات — إن الواقعية لتحقيق في العمل الفني حينما تكون المثالية قد تحققت في النفس ، وإن المرء لا يعاود الاتصال بالواقع ، اللهم إلا حين يكون قد ارتقى إلى مستوى المثل الأعلى » (١) أو إلى مستوى الفكر الحدسي الذي يتصور هذا المثل الأعلى) .

وهكذا نرى أن التأمل الجمالي — عند برجسون — لا يقودنا إلى شيء آخر سوى « الوجود » نفسه ، وإن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها ، فندرك بذلك ما هيها . ولهذا فإن برجسون لا يرى مانعاً من القول مع سيائ Séailles بأن « الجمال إنما هو العام في الخاص (أو الفردي) Le beau est le général dans l'individuel . والفن — بهذا المعنى — إنما هو أيضا ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو على العالم . وهنا تتلاقى فلسفة برجسون الجمالية مع النزعة الرمزية Symbolisme في الفن الحديث . حقا إن الجمال في رأى برجسون لا يضيف شيئا إلى وجود الموضوع نفسه ، ولكن من شأنه أن يتجلى حينما يجمع الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود ، محققا ضربا من التوافق بينه وبين الموضوع . ولعل هذا ما عناه برجسون حينما كتب يقول : « إن الشيء لا يكون عامراً بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال ، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء » . ولا شك أن هذه النزعة الواقعية الميتافيزيقية هي التي أملت على برجسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع ، متخطيا ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رؤيتنا للوجود ، وكأنما هو حركة تنقلنا من « الرمز » إلى « الحقيقة » (١)

بيد أننا لو أنعمنا النظر إلى تفسير برجسون للفن ، لوجدنا أنه يقصر مهمة الفنان على

(١) A. Forest : « L'Existence selon Bergson » article in : « Archives de Philosophie. » , Vol. XVII, Bergson et Bergsonisme, 1947, pp. 88 - 89.

الإدراك والعيان والحدس ، وكأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والملاحظة ، إلى دور الصنعة والأداء والتحقيق . وحين يقرر برجسون أن عين الفنان تملك حدسا جماليا تستطيع معه أن تحقق ضربا من الاتحاد مع موضوعها ، فإنه في الحقيقة إنما ينسب إلى الفنان مقدرة صوفية لا تعيننا كثيرا على فهم جوهر عملية « الإبداع الفني » . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الفن لكي نتحقق من أننا قلما نعثر على تطابق حقيقي بين الفنان وموضوعه ، بل نحن نجد أنفسنا دائما بإزاء فنانين مبدعين يصطرون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفني هو صناعة وخلق ، لا مجرد تأمل وإدراك محض . وهذا ما عبرنا نحن عنه في موضع آخر حين قلنا : « ... إن كل استطيعا حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هي في الحقيقة استطيعا صوفية قد لا تفيدنا كثيرا في فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفني »^(١) . فليس الفن — كما توهم برجسون — مجرد عيان خالص أو تمثيل محض ، بل هو أيضا عمل وصناعة fabrication .

وأما القول بأن الفن إدراك عميق للواقع ، أو عين ميتافيزيقية تنفذ إلى أغوار الحياة ، فإن أقل ما يمكن أن يقال في الرد عليه أن الفنان يقدم لنا دائما « مظاهر خالصة » apparences pures ، فهو لا يعكس لنا صورة طبق الأصل من الواقع ، بل هو يضع تحت أنظارنا مجموعة من الأعمال المبتكرة التي لا تخلو من خروج عن الواقع ، وتحويل للحقيقة الخارجية ، وتعديل للعالم الموضوعي . وهذا هو السبب في أن الآثار الفنية قد اتسمت دائما بطابع أصحابها فجاءت جزئية ، ناقصة ، معبرة عن وجهات نظر محدودة ، بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد إدراك مباشر للواقع . ومهما كان من حرص الفنان — في بعض الأحيان — على استلهام الواقع ، فإن عمله لا بد من أن يجيء شيئا مختلفا — إن في كثير أو قليل — عن الموضوع الخارجي الذي ندركه بالحواس . وآية ذلك أن الفاكهة التي رسمها لنا سيزان Cézanne في طبيعته الصامتة ليست هي فاكهة الرجل الشره الأكل ، ولا هي فاكهة عالم النبات ، ولا هي فاكهة البستاني ، فضلا عن أنها ليست فاكهة الإدراك الحسي المحض (الذي يتحدث عنه برجسون) ، بل هي « شيء ذهني » Cosa mentale نقله الفنان إلى عالمه الجمالي الخاص ، عن طريق بعض

الخطوط والألوان والأشكال ، فخلق منه « موضوعاً جمالياً » عامراً بالتعبير ، دون أن تكون له مع ذلك « واقعية » الشيء الحسى الملموس . وإذا كان قد وقع في ظن برجسون أن الفن يزيح النقاب عن الأشياء ويضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة ، دون أدنى رمز أو واسطة أو حجاب ، فإن الأدنى إلى الصواب — في رأينا — أن يقال إن للفن طابعاً رمزياً يجعله يستعين دائماً باللغة أو بالصورة أو ببعض الحيل التكنيكية ، من أجل التعبير عن شتى الحقائق التي يريد توصيلها إلينا .. ولعل هذا ما حدا بعالم الجمال الفرنسى باير إلى القول بأن « نقاب الألفاظ الذى يتحدث عنه برجسون إنما هو في الواقع ما يكون كل طبيعة الفن ... ولهذا فإن الفن يضع كل جماله في نسيج لغته الخاصة » (١) .

إن برجسون محق بلا شك حينما يقول عن الفنان إنه « ذلك الإنسان الذى يرى ، فلا يملك سوى أن يفتح عيون الآخرين ، لكى يجعلهم يرون ما هم في العادة غافلون عنه » ولكن من المؤكد أن ما يكشف لنا عنه الفنان إنما هو « الظاهر » *appearance-Sehein* — لا « الواقع » . والحق أننا حينما نتأمل بعض اللوحات ، أو حينما نستمع إلى بعض الألحان ، فإننا لا ننفذ إلى أغوار الواقع ، ولا نزع النقاب عن الحقيقة ، بل نحن نسير وراء الفنان ، لكى ننفذ معه إلى عالمه الجمالى الخاص ، بما فيه من مظاهر وأخيلة وقيم وكيفيات ... إلخ . ولعل هذا ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن مهمة الفنان هى أن ينكر الواقع — بوجه ما من الوجوه — لكى يعيد تركيبه لحسابه الخاص ! وهذا هو السر في أن « الأسطورة » قد لعبت دائماً دوراً هاماً في معظم الفنون . فليس الفن — كما ظن برجسون — اتصالاً مباشراً بالأشياء ، وكأن الفنان مجرد نفسية سلبية لا تكاد تكف عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة ، بل إن الفن في الحقيقة هو أولاً وبالذات حيلة يصطنعها « الإنسان الصانع » *homo faber* لخلق عالم جمالى يجرى على صورته ومثاله . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن الفن « دياكتيك حسى » يقوم على الذكاء والمهارة ، أو على العقل والصناعة في آن واحد (٢) . وقد جانب برجسون الصواب حينما اقتصر على وصف ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، دون الاهتمام بالبحث فيما تنطوى عليه هذه الخبرة من جهد وتنظيم وصياغة . وهكذابقى الفن عنده أشبه ما يكون بمنديل القديسة فيرونিকা Veronique (التي قيل إنها مسحت

R. Bayer : « l' esthétique de Henri Bergson » in : « Essais sur la Méthode (١) en Esthétique » Flammarion. 1953, p. 24.

(٢) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، ١٩٥٩ ، مكتبة مصر ، ص ٢١٧ — ٢١٩

وجه المسيح بمبدليها ، فانطبع على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح) ، وكان العمل الفنى مجرد نتيجة طبيعية تولد عن ملامسة الواقع ^(١) .

يبد أن الموضوع الجمالى ليس هو الموضوع الواقعى المائل فى الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد شئ يدركه « الإدراك الحسى » ، وإنما هو ذلك الموضوع الخاص الذى ينتزعه « التجريد الكيفى » abstraction qualitative من الواقع ، لكى يخلق منه « عملا فنيا » . والحق أن الفنان لا يعرف « الأشياء » بل هو يعرف « العلاقات » rapports ، بحيث أن « الشئ » نفسه ليدو فى نظر « المصور » (مثلا) مجرد ذريعة أو مناسبة للتصوير . وحينما ينظر المصور إلى أى شئ من الأشياء ، فإنه لا يرى فيه حقيقة جاهزة لا يتفحصها سوى التسجيل ، بل هو يرى فيه موضوعا للبحث enquête ، فلا يلبث أن يخضعه لديالكتيكة الخاص (الذى يقوم على دراسة أوجه الشبه وأوجه الخلاف ، وتحديد مظاهر التوافق ومظاهر التنافر .. إلخ) . وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى — فى نظر الفنان — يختلف اختلافاً كبيراً عن « الموضوع الحسى » العادى ؛ لأنه موضوع خاص عملت يد الفنان على صياغته ، فخلقت منه « واقعة كيفية » تحمل شحنات وجدانية خاصة ، وتنطوى على تعبير فنى معين . ولا شك أن برجسون حينما جعل من الفن إدراكاً لموضوعات ، لا خلقاً لعلاقات ، قد أغفل جانباً هاماً من جوانب النشاط الفنى ، ألا وهو جانب « الصياغة » ، و « الصنعة » ، و « التكنيك » . وكل فن من الفنون إنما يحصر نفسه فى دائرة معينة من « العلاقات » ، فهو يقدم لنا عالماً محدداً جردته الصنعة من صميم الواقع ، وعملت على تثبيتته فى دائرة خاصة من القيم . وهذا هو السبب فى أن الفن لا يعرف « المطلق » ، بل هو يحيا دائماً فى عالم « نسبي » دعامته « التجريد الكيفى » ، وقوامه « التعبير الرمزى » ، ورائده باستمرار خلق عالم بشرى من العلاقات ^(٢) .

وثمة ما أخذ أخرى عديدة يمكن أن توجه إلى نظرية برجسون فى الفن ، وفى مقدمتها مزجه للفن بالفلسفة ، وخلطه بين الإدراك الجمالى والحدس الفلسفى . وكما حاول هيجل من قبل أن يضع الفن جنباً إلى جنب مع كل من الدين والفلسفة ، بوصفه نشاطاً روحياً يعبر عن « الروح المطلق » ، نجد برجسون أيضاً يجعل من التأمل الجمالى صورة أخرى من صور « التجريبية الميتافيزيقية » L' empirisme métaphysique ، وكان

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، ١٩٥٦ ، مكتبة مصر ، ص ٢١٧ — ٢١٩

(٢) R. Bayer : article cité en (Essais sur la Méthode en Esthétique) 1953 .

الإدراك الجمالى إنما هو مجرد أداة من أدوات إدراك الواقع أو معرفة المطلق . وحين يتحدث برجسون عن مذهب الفيلسوف الفرنسى رافيسون : Ravaisson قائلا : « إن الفن عنده ميتافيزيقا تشبيهية ، والميتافيزيقا تأمل فى الفن ، بحيث إن حدسًا (أو عيانًا) واحدًا بعينه — مستخدمًا على وجهين مختلفين — هو الذى يخلق فى نظره الفيلسوف العميق والفنان العظيم »^(١) ، فإنه فى الحقيقة إنما يصف فلسفته هو أكثر مما يصف فلسفة رافيسون . وقد سبق لنا أن رأينا كيف جعل برجسون من عين الفنان « عينا ميتافيزيقية » تتحول عن الانشغال بضرورات الحياة العملية ، من أجل النفاذ إلى باطن الواقع ، والانتباه إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء نقاب الإدراك الحسى العادى . وهكذا قدم لنا برجسون نظرية جمالية سلبية تقوم على الحدس المحض أو العيان الخالص ، وكأن لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح فمك ! وفات برجسون أن لدى الفنان — إلى جانب « العين » التى ترى — « يدا » تريد أن تتحرك ، وأن الفن — بالتالى — ليس إدراكًا فحسب ، وإنما هو أيضًا « فعل » . والحق أننا قد نستطيع أن نتصور « علم لاهوت » سلبى ، ولكننا لن نستطيع أن نتصور « علم جمال » سلبى : لأنه لا يمكن أن تكون هناك « نرفانا » Nirvana فى دنيا الفن ! وما دام « الجمال » ابتكارًا (Invention) لا مجرد اكتشاف (أو إعادة اكتشاف) Redécouverte ، فستظل مهمة الفنان هى تحويل العالم لا مجرد الكشف عنه . وحسبنا أن ننأى بالفن عن الميتافيزيقا لكى نتحقق من أن العبقرية الفنية هى جهد إبداعى يعتمد على اليد ، ويركن إلى الأدوات ، ويستعين بالمهارات العملية ، ويصطنع الكثير من الحيل التكنيكية ، ويسعى جاهدًا فى سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطنى على صورة « أثر عينى » . فالفنان هو أولاً وبالذات إنسان واقعى يحيا دائما فى صراع مع المادة ، والفن إنما هو فى جوهره إرادة حياة وصنعة أو « تكنيك »^(٢) .

وأخيرًا قد يكون فى وسعنا أن نشير إلى مأخذ آخر أخذه الكثيرون على برجسون ، ألا وهو تفسيره للفن بالرجوع إلى فكرة « الحدس » وحدها ، دون أدنى اهتمام من جانبه بالرجوع إلى التاريخ الاجتماعى للفن ، أو الإشارة إلى صلة الفنان بالتراث الفنى . وأصحاب هذا رأى يعيبون على برجسون أنه قد صور لنا الفنان بصورة « ظاهرة شاذة

H. Bergson : (La Pensée et le Mouvant), 1946, 28^e éd, d 266

(١)

R. Bayer : « L' Esthétique de Bergson » ouvr. cité. pp. 102 - 104 (٢)

لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه » ، وكان الفنان إنسان معزول تقتصر كل مهمته على تحقيق ضرب من التطابق بينه وبين موضوعه ، دون أن تكون له أدنى صلة بواقعه الاجتماعى . ولا غرو فإن برجسون لم يرقى الفن سوى إدراك فردى أو حدس خاص ، فلم يكن فى وسعه أن يربط الخبرة الفنية بما عداها من خبرات بشرية أخرى ، بل هو قد اقتصر على تفسيرها ببعض المبادئ الميتافيزيقية الخالصة ، كمبدأ الحدس ، وفكرة الانفصال أو التجرد عن الحياة ، وظاهرة « الانفعال » العميق .. إلخ (١) . ولعل هذا ما حدا بمفكر آخر مثل كروتشه Croce إلى ربط حدس الفنان بحدس الرجل العادى ، من أجل تلاقي ذلك الخطأ الذى وقع فيه برجسون حينما جعل للفن وظيفة نوعية فريدة فى بابها ، وكان للنشاط الفنى دائرة أرستقراطية هيئات لأى فرد عادى أن ينفذ إليها . وسنرى فيما بعد كيف أن كروتشه — على العكس من برجسون — سوف يذهب إلى أن عيان الفنان وعيان الرجل العادى ، إنما يختلفان كما لا كيفاً . ولولا ذلك ، لما كان فى وسعنا أن نتجاوب مع الفنانين ، ولما كان فى الإمكان تحقق أى ضرب من الاتحاد بين خيالنا وحياتهم . وهذا ما سيعبر عنه كروتشه بقوله : « إن الناس ليقولون إن الشاعر يولد شاعرًا ، وأنا أقول إن كل إنسان يولد شاعرًا ، وكل ما هنالك أن بعضنا شعراء صغار ، وبعضنا الآخر شعراء عظماء . وليست العبقرية شيئاً يهبط من السماء ، وإنما هى البشرية نفسها » (٢) .

ومهما يكن من شيء ، فقد قدم لنا برجسون نظرية جمالية طريفة توحد بين الفن والإدراك الحسى المباشر ، وتعد الفنان إنسانًا غير عادى قد نسيت الطبيعة أن تربط عيانه بالإدراك العادى المنصرف إلى شئون الحياة وضرورات العمل . وقد لاحظنا أكثر من مرة كيف أراد برجسون للفن أن يكون بمثابة عين ميتافيزيقية تكشف لنا من الكيفيات والفوارق الدقيقة ما نحن فى العادة غافلون عنه . ولكن على الرغم من أن برجسون قد أكد أن الفن يوسع من إدراكنا الحسى ، إلا أنه قد حرص على القول بأن هذا التوسيع (أو الامتداد) إنما يتحقق على السطح ، لا فى الأعماق . وآية ذلك أنه يقتصر على إثراء

(١) د . مصطفى يوسف : « الأبنس النفسية للإبداع الفنى » ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠٦ .

(٢) Croce : (Esthétique, comme science de l' expression et linguistique générale) trad. franc, par Bigot, paris, 1904, pp 15 16.

حاضرنا ولكنه لا يسمح لنا بتجاوز هذا الحاضر^(١). وأما بالنسبة إلى الفيلسوف ، فإن الحاضر — على العكس من ذلك — لا يظل منعزلاً عن الماضي ، بل يجرفه معه في تياره ، وبالتالي فإن الأشياء تكتسب في نظر الفيلسوف عمقا : إذ يرى ما بينها من علاقات حية ، وضرورة مستمرة ، وديمومة متصلة .. إلخ . ولهذا فإن برجسون يعود فيأخذ على الفنانين أن عيانهم الجمالي كثيراً ما يقف عاجزاً عن تكوين صورة عضوية منظمة للديمومة . وهكذا ينتهى برجسون إلى القول بأن عين الفنان سطحية ، في حين أن عين الفيلسوف نفاذة متعمقة ! ومن هنا فإن برجسون قد وجد نفسه عاجزاً عن كتابة مؤلف مستقل في « عالم الجمال » ، ما دام قد جعل من الفن مجرد درجة دنيا من درجات التأمل النظرى أو العيان الفلسفى ..

وإذا كان لنا — في خاتمة المطاف — أن نحكم على نظرية برجسون في الفن ، فربما كان في وسعنا أن نقول إنها تمثل مجرد « مقدمة » أو « مدخل » لواقعته الميتافيزيقية ، إذ يبدو فيها الحدس الجمالى مجرد صورة بدائية (أو أولية) من صور الحدس الفلسفى . وقد استطاع برجسون في هذه النظرية أن يتجاوز النزعة الأفلاطونية في الفن ، إذا لم يجعل من الأشكال الفنية مجرد تجسيم لبعض « المثل » أو « الصور » الأزلية ، كما نجح أيضاً في تجاوز النزعة الهيكلية : إذ لم يجعل من الفن مجرد مظهر حسى للفكرة أو « الحقيقة الروحية » . وينقضى بعد ذلك أن برجسون قد صور لنا « الفن » بصورة تتفق مع النزعات الانطباعية Impressionisme التى كانت بوادرها قد بدأت تظهر في أفق العالم الفنى ، إن لم نقل بأن كل دراسة برجسون للفن قد ظلت حتى النهاية دراسة « انطباعية » تأثرت بمنهج « الاستبطان » الذى اصطنعه الفيلسوف في وصف الخبرة الفنية ، والإبداع الفنى ، والانفعال .. إلخ .

الفن حدس و تعبیر

« کروتشه »

الفصل الثانى

فلسفة الفن عند كروتشه

إذا كان هنرى برجسون لم يصدر كتاباً قائماً بذاته فى « عالم الجمال » أو فى « فلسفة الفن » ؛ فإن لبندتو كروتشه (١٨٦٦ — ١٩٥٢) أصدر كتابين هامين فى هذا الموضوع ، ألا وهما : « الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعانى العام » (سنة ١٩٠٢) ، و « المجلد فى علم الجمال » (سنة ١٩١١) . والواقع أن الدراسة الجمالية ليست دخيلة على فلسفة كروتشه ، بل هى جزء لا يتجزأ من مذهبه الفلسفى العام الذى أطلق عليه اسم « فلسفة الروح » . وللنشاط الروحى — فى رأى كروتشه — صورتان : صورة العلم ، وصورة العمل . وكلمة « العلم » عنده إنما تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام ، ولكن هذه المعرفة إما أن تكون حدسية : intuitive أو منطقية logique : معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن ، معرفة بالفردى أو معرفة بالكلى ؛ معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات ، وبالإيجاز : معرفة مولدة للصور images ، أو معرفة مولدة للمفاهيم concepts^(١) . وأما « العمل » فإنه ينقسم — بدوره — إلى صورتين : نشاط اقتصادى يهدف إلى غايات فردية ، ونشاط أخلاقى يهدف إلى غايات كلية . وتبعاً لذلك فإن للنشاط الروحى (فى رأى كروتشه) نظرياً كان أم عملياً ، مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، وتلك هى : الجمال والحق والمنفعة والخير ، ويمثلها على التوالى : علم الجمال ، وعلم المنطق ، والاقتصاد ، والأخلاق . وكروتشه يلحق الدين بالفلسفة لأنه ينشد المطلق ، فهو فلسفة لم تصل بعد إلى درجة النضج أو الاكتمال . وأما علم الجمال فهو فى رأيه علم وصفى (لا معيارى) ، لأنه يمدنا بتحليل سيكولوجى للوظيفة الأولى من وظائف الروح البشرى ، ألا وهى وظيفة الحدس أو العيان أو الإدراك العينى in concreto ولهذا

Croce : (Esthétique comme Science de l' Expression et Linguistique (١)
Générale.) , Paris, Giard & Brière, 1904, trad Bigot, p. 1.

يعرف كروتشه علم الجمال فيقول إنه « علم التعبير »^(١).

ويفتح كروتشه كتابه المسمى باسم « الجمال في علم الجمال » بالتساؤل عن ماهية الفن ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الفن عيان vision أو حدس intuition » . والحق أن ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة image أو شكل وهمى fantome ، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التى يدله عليها الفنان ، لكى ينظر من النافذة التى أعدها له الفنان ، محاولاً أن يعيد تكوين تلك الصورة فى نفسه. ولا يرى كروتشه مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلمات « العيان » و « الحدس » ، و « التأمل » ، و « التخيل » ، و « التوهم » ، و « التمثيل » ،... إلخ ، باعتبارها جميعاً مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عند حديثهم عن الفن ، فترقى بفكرهم جميعاً نحو مفهوم واحد بعينه ، أو نحو مجال مشترك من المفاهيم ، مما يقطع بوجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن^(٢).

وما دمنا — فيما يقول كروتشه — قد عرفنا الفن بقولنا إنه « عيان » أو « حدس » ، فقد لزم عن ذلك : أولاً : ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait physique . ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية (كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك) ، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية (كالثلثات أو المربعات أو المكعبات أو ما إلى ذلك) . وكروتشه هنا ينقد سائر النزعات التجريبية فى علم الجمال ، لأنه لا يرى فى الظاهرة الفنية واقعة تقبل القياس ، أو جسماً مادياً يقبل التجزئة ، بل هو يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها . وليس أبعد عن الصواب — فى رأى كروتشه — من تلك المحاولات التى قام بها فشنر Fechner وأتباعه من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المستوى الفيزيائى الصرف ، وكأن فى الإمكان رد « الجميل » إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية . وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادى الذى يتجلى على نحوه « العمل الفنى » إلى عناصر فيزيائية صغيرة ، بحيث نرد اللوحة (مثلاً) إلى سطح مادى مغطى بالألوان والخطوط ، لكى لا نلبث أن نخلل الألوان إلى مجموعات مختلفة من العناصر اللونية ،

Ibid., p. 137.

(١)

Croce : (Bréviaire d'Esthétique), payot, 1923, p. 9.

(٢)

والخطوط إلى مجموعات مختلفة من العناصر الخطية ، وهلم جرا . ولكننا عندئذ لن نصل إلى أجزاء يمكن أن نعدّها بمثابة « وقائع جمالية » ، وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغرًا ، أو إلى ظواهر مادية اقتطعت اقتطاعًا بطريقة تعسفية صرفة : ولو جاز لنا أن نجزئ الواقعة الجمالية على هذا النحو ، لكان من واجبنا أن نعد « الذرات » بمثابة الأشكال البدائية الحقيقية للظاهرة الجمالية . وأما القوانين التي زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها في مضمار الدراسة التجريبية للأذواق فهي في نظر كروتشه تعميمات سريعة لا تصدق بحال على « الظاهرة الجمالية » نفسها ، لسبب بسيط جدًا ، ألا وهو أنه ليس للواقعة الجمالية أى وجود مادي^(١) ولو قدر لأى فنان أن يطبق على إنتاجه الفنى أمثال هذه القوانين ، لكانت أعمال هذا الفنان مدعاة للسخرية حقًا .. ومتى كانت للجمال قوانين طبيعية حتى يَحْتَذِيها الفنان في نشاطه الفنى ؟ ألسنا نلاحظ أننا في كل مرة نحاول أن نجعل من الظاهرة الجمالية مجرد واقعة طبيعية ، لا نلبث أن نجد أنفسنا قد انتقلنا (دون أن نشعر) من مجال التأثير الفنى إلى مجال آخر لا صلة له على الإطلاق بالجمال ؟ .. إننا نستطيع — بلا شك — أن نغفل التأثير الفنى الذى تحدثه فينا قصيدة من القصائد ، لكى نسترسل في عملية عد الكلمات التى تتألف منها أبيات هذه القصيدة ، وتقسيم هذه الكلمات إلى مقاطع وحروف ، ولكن من المؤكد أننا عندئذ نضرب صفحًا عن « العمل الفنى » نفسه ، لكى نعمل على دراسة ظاهرة مادية لا شأن لها على الإطلاق بالموضوع الجمالى من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا^(٢) .

ونحن حين عرفنا الفن بأنه حدس ، فقد أنكرنا ثانيًا أن يكون الفن فعلًا نفعيًا ، يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذة أو اجتناب ألم . والواقع أن كروتشه حين يجعل من الفن ضربًا من العيان ، فإنه يخلع عليه طابعًا نظريًا ، بوصفه « تأملًا » أو « معرفة حدسية » ، وبالتالي فإنه يأتى أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التى تدخل في نطاق الاهتمامات العملية . وهنا يثور كروتشه على شتى النظريات التقليدية في التوحيد بين « الفن » و « اللذة » (أو المنفعة) ، فيقول إنه قد يكون الشكل الذى تصوره اللوحة عزيزًا علينا ، وبالتالي فإنه قد يستثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبة ، ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون (في حد ذاتها) قبيحة من الناحية الفنية . وليس ما يمنع — من جهة أخرى — أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع كونها في الوقت نفسه

Croce : (Esthétique, comme Science de l' Expression), p. 105. (١)

Croce : (Bréviaire d' Esthétique), Payot, 1923 pp. 12 - 13. (٢)

مصورة لمنظر بغض ثقل على النفس . وكروتشه لا ينكر أن اهتمامنا العملية — مع ما يقترب بها من لذات وآلام — قد تختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالى ، ولكن لا يوافق على القول بأن « اللذة » هى جوهر « الاهتمام الجمالى » . والظاهر أن أصحاب « مذهب اللذة » قد فطنوا إلى « نوعية » المتعة الفنية ، فراحوا يقولون إن الفن صورة خاصة من صور « اللذة » ، بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوى أو لذة حسية ، بل هو يرضى لدينا بعض الحاجات العقلية والأخلاقية أيضاً . لكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من « التطابق » بين « الاهتمام الجمالى » و « الإحساس بالملائم » *agréable* . فى حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالى . ولئن كان النشاط الفنى مصحوباً بلذة ، إلا أن اللذة فى الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفنى غيره من ضروب النشاط الروحى . وهذا هو السبب فى أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم « اللذة » أو « المتعة » أو « الإحساس بالملائم ^(١) » .

وثمة إنكار ثالث ينطوى عليه تعريف كروتشه للفن بأنه حدس أو عيان ، وذلك هو إنكاره للنظرية القائلة بأن الفن « فعل أخلاقى » *acte moral* والحق أنه لما كان الفن فى نظر كروتشه معرفة حدسية ، فإنه ليس بدعاً أن نراه يستبعده من دائرة « العمل » أو « الإرادة » . ولهذا يقرر كروتشه أنه إذا كانت « الإرادة الخيرة » هى قوام الإنسان الفاضل ، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان . والسبب فى ذلك أن مقولة « الأخلاق » لا تنطبق أصلاً على « العمل الفنى » — من حيث هو عمل فنى — مادام من المستحيل الحكم على أية صورة — من حيث هى مجرد صورة — بأنها مقبولة أو مردولة أخلاقياً ، اللهم إلا أن يكون فى استطاعتنا الحكم على المربع (مثلاً) بأنه أخلاقى ، وعلى المثلث بأنه « لا أخلاقى » ! ولم يوجد حتى الآن — فيما يقول كروتشه — أى قانون جنائى يحكم على صورة فنية بالسجن أو الإعدام ، كما لم يصدر أى حكم أخلاقى — من جانب أى إنسان عاقل — على صورة ما من الصور ! ولا يكتفى كروتشه بالتمييز بين النشاط الفنى والنشاط العملى ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق . وإذا كان البعض قد ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير ، وأن يشوا فى نفوسهم كراهية الشر ، وأن يعملوا على تقويم أخلاقهم وإصلاح

عاداتهم ، وأن يسهموا في تربية الجماهير وتقويم الروح القومي أو الحرني لدى الشعب ، ونشر المثل الأعلى بين الناس .. إلخ ، فإن كروتشه يرفض أصلاً فكرة « الفن الموجه » *L'art dirigé* ، إلا أننا نجده يقرر أن الفنان — من حيث هو إنسان — ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق ، فهو ليس في حل من أن ينهض بواجباته كإنسان ، بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ، وبالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس . وقد كان من بعض أفضال المذهب الأخلاق على الفن ، أنه فصل الفن عن اللذة ، وأحله منزلة أرفع وأسمى ^(١) .

ويلاحظ كروتشه أيضاً أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس ، فقد أنكرنا كذلك (وهذا هو الإنكار الرابع) أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية *Connaissance conceptuelle* . وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصويرية أو العقلية ، فليس بدعاً أن نراه يضع الفن في مقابل العلم (أو الفلسفة) ، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة ، في حين أن الثاني تصور عقلي (أو مفهوم) *concept* يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة (*le noumène*) أو الروح ^(٢) . ولو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية إنها شكل بسيط أولى من أشكال المعرفة ، لكان في وسعنا أن نضع الفن في مقابل الفلسفة ، على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم (لا بالنوم طبعاً) في حين أن الثاني منهما أشبه ما يكون باليقظة . والحق أننا حينما نوجد بإزاء أي عمل من الأعمال الفنية ، فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية ، لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلاً عقيماً خلواً من كل معنى ، مثله في ذلك كمثل أي حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على مبدعات خيالية تحلق في سماء الفن ! والتساؤل هنا عديم المعنى ، لأننا حين نميز الصواب من الخطأ ، فإننا نكون بإزاء « واقع » تصدر عليه حكماً من الأحكام ، في حين أن « العمل الفني » بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم ، نظرًا لأنها لا تملك أية كيفية أو أي محمول . وما دام الخيال والفكر متميزين فسيظل « الموضوع الجمالي » صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون في

Ibid., pp. 18 - 19.

(١)

وانظر أيضاً الترجمة العربية للدكتور سامي الدروني ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧ ص

(٣٣ — ٣٢) .

Croce : « Esthétique, comme Science de l'expression », p. 32.

(٢)

الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلى أو معرفة عقلية . وليس الطابع « المثالى » idéalité الذى ينسب كروتشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن التصور ، أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية . وكروتشه يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن يتميز كذلك عن « الأسطورة » Mythe : لأن الأسطورة (بمعناها الدينى) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، بل هى واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة . وليس ثمة موجب للخلط بين الفن والدين : فإن الدين صورة غير ناضجة أو غير مكتملة من صور الفلسفة ، وبالتالي فإنه مظهر للتفكير فى « المطلق » أو الحقيقة الأزلية الأبدية . وما ينقص الفن . لكى يكون أسطورة أو ديانة ، إنما هو على وجه التحديد الفكر ، والإيمان الذى ينشأ عن الفكر . وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفرة بالصورة التى يخلقها ، ما دام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع . ويمضى كروتشه إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن تصورنا للفن باعتبار عياناً أو حدساً يستلزم أيضاً استبعاد شتى التصورات الجمالية التى تجعل من الفن وسيلة لإقامة مجموعة من « الفئات » ، و « التماذج » و « الأجناس » و « الأنواع » ، وكأن الفن أدخل فى باب المعرفة الوضعية والرياضية منه فى باب المعرفة الحدسية . وهنا يثور كروتشه على شتى المحاولات التى قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية فى مجال التصورات العامة والتجريدات المحضة ، لكى يقرر أن « نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ » ^(١) وحجة كروتشه هنا أن الروح الرياضية والروح العلمية هما أعدى أعداء الروح الشعرية : فإن التصنيف والشعر كالماء والنار أو كالأرض والسماء ، وليس أقتل للشعر من جفاف العلم وصرامة النزعة العقلية !

يبد أن كروتشه يأبى أن يلحق الفن بالعاطفة أو الوجدان ، فإن الفن عنده — كما سبق لنا القول — معرفة نظرية ، وإن كانت هذه المعرفة حدسية أو عيانية ، بمعنى أنها لا تستند مطلقاً إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية . وحين يقرر كروتشه أن الفن معرفة حدسية ، أو تعبيرية ، فإنه يعنى بذلك أن الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية ، بل هى أولاً وبالذات « صورة » أو « شكل » forme ^(٢) وقد وقع فى ظن الباحثين أن كروتشه قد أغفل الجانب العاطفى تماماً للنشاط الفنى ، فلم يكن بد للفيلسوف من أن يعاود النظر إلى مشكلة الصلة بين العيان أو الحدس من جهة ،

Croce : « Bréviaire d' Esthétique » , pp. 22 - 23.

(١)

Croce : « Esthétique comme Science de l' expression » ,

(٢)

والوجدان أو العاطفة من جهة أخرى ، لكي يبين لنا أن العاطفة هي التي تخلع على الحدس تماسكه ووحدته ، وأن الحدس لا يكون حدسًا حقًا إلا لأنه يمثل عاطفة . فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان ، والعاطفة — لا الفكرة — هي التي تضيء على الفن ما في الرمز *symbole* من خفة هوائية (على حد تعبير كروتشه نفسه) . ولهذا ينسب كروتشه إلى الفن طابعًا غنائيًا *lyrisme* ، معلنًا في الوقت نفسه أن الفن ملحمة العاطفة ودرامتها . ولم تكن الأعمال الفنية العظمى — في رأي كروتشه — أعمالًا كلاسيكية أو رومانتكية ، بل كانت أولًا وبالذات آثارًا حدسية (أو تمثيلية) *Représentatives* من جهة ، وعاطفية (أو وجدانية) *Passionnelles* من جهة أخرى . ومعنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة ، ما دامت العاطفة القوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصورها رائعًا . وإذا كان البعض قد ذهب إلى « أن كل الفنون تسعى جاهدة في سبيل بلوغ مستوى الموسيقى » فإن كروتشه يقرر أن الأدنى إلى الصواب أن يقال : « إن الفنون جميعًا هي ضروب من الموسيقى » ، على شرط أن نرقى إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية في مختلف الفنون ، مستبعدين من بينها تلك الأشكال التي بنيت بناءً آليًا صرفًا ، أو التي ترسف في أثقال الواقعية الفظة الغليظة . وكروتشه لا يرى مانعًا أيضًا من أن يقول مع أحد فلاسفة الجمال « إن كل منظر إنما هو حالة نفسية » ولكن لا لأن المنظر منظر (أو واقعة طبيعية) ، بل لأنه داخل في باب الفن (بمعنى أنه ظاهرة روحية) وجملة القول إن الفن في نظر كروتشه حدس غنائي *lyrique* يجمع بين العيان والعاطفة ، أو بين المعرفة التمثيلية والنبرة الوجدانية^(١)

وهنا تثار مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون ، أو الصورة والمادة ، فيقرر البعض أنه ليس للمضمون من أهمية كبرى في الفن ، على اعتبار أن المهم في العمل الفني إنما هو تلك الصور الجميلة التي يبدعها خيال الفنان ، بينما يذهب آخرون إلى أن الفن في جوهره مضمون صرف ، وإن اختلفوا في تحديد صبغة هذا المضمون أو طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن يعبر عنه . وكروتشه يرفض هذين الموقفين ، كما يرفض كل محاولة للمزج بينهما على أساس أن الصورة تنضاف إلى المادة ، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية . والحق أن « النشاط التعبيري — فيما يقول كروتشه — لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط

التعبيري^(١)». فالفن في نظر فيلسوفنا « تركيب جمالي أولى (أو قبلي) » *à priori* ، بمعنى أنه « مؤلف » من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان . ويستعير كروتشه عبارة مشهورة من عبارات كانت Kant فيقول : « إن العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء »^(٢) . والحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ، ولا تستشعر العاطفة على حدة ، بل هي تمزج الاثنين في وحدة فنية متسقة هي ما نسميه باسم « العمل الفني » . وهنا يستوى أن يقال إن الفن مضمون ، أو إن الفن صورة ، مادام « العمل الفني » إنما يعني أن المضمون قد اتخذ صورة ، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون . ومعنى هذا أنه لا بد للعاطفة — في العمل الفني — من أن تتخذ طابع الصورة ، كما أنه لا بد للصورة من أن تتسم بصبغة العاطفة . ولم يكن أصحاب النزعة الشكلية (أو الصورية) يقصدون من وراء قولهم بأن الفن هو مجرد شكل أو صورة *forme* سوى تأكيد استقلال النشاط الفني عن كل ما عده من ضروب النشاط الروحي (كالأخلاق أو الفلسفة أو التاريخ .. إلخ) وكروتشه يخشى أن تفسر نظريته الجمالية في الحدس بأنها مجرد نزعة شكلية (أو صورية) فراه يؤكد أن أصحاب هذه النزعة أنفسهم لم يكونوا ينكرون دور « العاطفة » في النشاط الفني ، أو أهمية « المضمون » في كل عمل فني .

وأما التفرقة المزعومة بين « الحدس » و « التعبير » ، أو بين « باطن » الفن « وظاهره » فهي في نظر كروتشه تفرقة خاطئة ليس ما يبررها على الإطلاق . والحق أنه إذا كانت هناك علامة أكيدة تميز الحدس الفني الأصيل أو الانطباع الجمالي الصحيح من الحدس العادي المبذل أو الانطباع النفسى الدنى ، فذلك هي أن الحدس الفني أو الانطباع الجمالي لا بد أن يكون في الوقت نفسه بمثابة « تعبير » *expression* . ومعنى هذا أن ما لا يتحقق موضوعيا على شكل « تعبير » ، ليس حدسًا ولا تمثيلًا *Représentation* ، بل هو إحساس أو انطباع حسي . ولهذا فإن الحدس لا يتأتى للذهن اللهم إلا حين يعمل ، ويشكل ، ويعبر . وكل من يعمد إلى فصل « الحدس » عن « التعبير » فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلا إلى الجمع بينهما^(٣) . وليس أسير على الباحث — بطبيعة الحال — من التفرقة بين « باطن » الفن و « ظاهره » ، ولكن

« Esthétique » 1904, pp. 16 - 17.

(١)

« Bréviaire d'Esthétique » p. 46.

(٢)

(والترجمة العربية : ص ٥٥).

« Esthétique, comme Science de l'expression, etc. » p. 8.

(٣)

كيف يتسنى لشيء خارج عن الداخل ، وغريب عنه ، أن يتحد بهذا « الداخل » ويعبر عنه ؟ : « هل يستطيع الصوت أو اللون أن يعبر عن صورة خلو من الصوت واللون ؟ أو هل يستطيع الجسم أن يعبر عما ليس بجسمي ؟ بل كيف يتسنى للتفكير والخيال التلقائي والنشاط التكنيكي أن تتضافر جميعاً لتحقيق فعل واحد ؟ .. الواقع أننا إذا ميزنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الواحد منهما مختلفة تماماً عن طبيعة الآخر ، فإننا لن نستطيع بعد ذلك أن نهتدى إلى حد أوسط يكون هو الكفيل بتحقيق الاتصال أو الالتحام بينهما .. وهذه الأسباب جميعاً يقرر كروتشه أنه لا موضع لتصور « حدس » بدون « تعبير » ، كما أنه لا موضع لتصور « نفس » بلا « بدن » . وحسبنا أن نعود إلى الواقع لكي نتحقق من أننا لا نعرف إلا حدوداً معبراً عنها ، فإن الفكرة — عندنا — لا تكون فكرة ، اللهم إلا إذا كان في إمكاننا أن نصوغها في كلمات ، واللحن الموسيقى لا يكون لحناً موسيقياً ، اللهم إلا إذا كان في استطاعتنا أن نؤديه بمجموعة من الأنغام ، واللوحة لا تكون لوحة ، اللهم إلا إذا كان في وسعنا أن نصورها بمجموعة من الألوان . ومعنى هذا أن الفكرة والمقطوعة الموسيقية واللوحة التصويرية لا « توجد » مطلقاً قبل أن تنشأ لدينا تلك الحالة الجمالية التي نسميها باسم « الحالة التعبيرية للذهن » ، خلافاً لما توهمه البعض من أنها يمكن أن توجد خارجاً تماماً عن كل « تعبير » . وكروتشه يسخر سخريه لأذعة من أولئك الأدعياء الذين يزعمون أن رؤسهم مليئة بالأفكار الهامة ، ولكنهم — مع الأسف — لا يجدون سبيلاً إلى التعبير عنها ! وإنه لمن السذاجة بمكان — فيما يقول فيلسوفنا — أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقين والمصورين العاجزين الذين يريدون أن يوهوا الناس بأن أذهانهم عامرة دائماً بالمبدعات الشعرية والموسيقية والتصويرية ، ولكنهم — مع الأسف — لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج ، لأن الوسائل التكنيكية لم تتقدم بعد بالقدر الكافي الذي يتيح لهم أن يعبروا عنها ! والحق أنه لو كان لدى أمثال هؤلاء الأدعياء أفكار هائلة بالفعل ، لخرجت إلينا هذه الأفكار على صورة أقوال رنانة ، وبالتالي لانتقل حدسهم من ميدان « الانطباع » إلى ميدان « التعبير » . ولا غرو ، فإن « الحدس » الجباني حين يستولى على مجامع قلب الفنان لا بد بالضرورة من أن يستحيل إلى « تعبير » ، إن لم نقل مع كروتشه بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة . (« الاستطيقا من حيث هي علم التعبير » ص ٩) .

ولم يكن بد لكروتشه من أن يتعرض لمناقشة مشكلة صلة الفن بالطبيعة ، خصوصاً

وأن الكثيرين قد ظلوا متمسكين بنظرية أرسطو في « المحاكاة » أو « التقليد » imitation ، فكان على كروتشه أن يفند أمثال هذه المزاعم التي تجعل من « الطبيعة » الأستاذة الوحيدة للفنان . والرأى الذى يذهب إليه كروتشه في هذا الصدد هو أنه ليس للجمال أدنى وجود طبيعى ، وبالتالي فإن الطبيعة لا تكون جميلة اللهم إلا في نظر ذلك الذى يتأملها بعين الفنان . (المرجع السابق : ص ٩٤) حقا إننا كثيرا ما نتحدث عن أشياء جميلة بطبيعتها ، ولكن من المؤكد أن الخيال البشرى (أو على الأصح خيال بعض المصورين أو الشعراء أو غيرهم من الفنانين) هو الذى يخلق على تلك الأشياء معظم جمالها ، وهذا هو السبب فى أن علماء الحيوان وعلماء النبات لا يعرفون الحيوانات الجميلة أو الأزهار الجميلة ! فلو لا الخيال ، لبدت لنا الطبيعة خلوا من كل جمال ، مفتقرة تمامًا إلى كل تعبير ، إن لم نقل عديمة الإكتراث indifférente . وأما حين نطلق على بعض « الأشياء الطبيعية » صفة الجمال ، فإننا عندئذ إنما ندرکها بروح أولئك الفنانين الذين استلبوها لأنفسهم ، وأحالوها إلى ذواتهم ، فأضفوا عليها قيمتها ، وأبرزوا جانب الجمال فيها ، وحددوا لنا الزاوية التى لا بد لنا من أن ننظر منها إلى تلك الأشياء حتى نكتشف ما فيها من جمال . ومن هنا فإننا قلما نلتقى بشيء جميل لا تكون يد الفنان قد امتدت إليه ، لا لتبرزه وتظهر فحسب ، وإنما لتحوّره وتعديل منه أيضًا ^(١) هذا إلى أن جمال الطبيعة — كما لاحظ ليوباردى Leopardi — هو فى الغالب نادر وعابر ، إن لم نقل بأنه زئبقى سريع التغير . ولعل هذا هو السر فى أن معظم علماء الجمال قد نظروا إلى « الجمال الطبيعى » على أنه فى منزلة أدنى بكثير من « الجمال الفنى » : وإذن فلندع أصحاب البلاغة والسكرارى يزعمون أن الشجرة الجميلة ، والنهر الجميل ، والجبل الشاهق ، أو الحصان الجميل ، والوجه البشرى الجميل ، أسمى بكثير من العمل الفنى الذى نحته إزميل ميشيل أنجيلو ، أو من أشعار دانتى ، ولننقل بالأحرى إن « الطبيعة » بليدة إذا قيسَت إلى « الفن » وإنها « خرساء » ما لم ينطقها الإنسان . (كروتشه : « الجمال فى علم الجمال » ، الترجمة الفرنسية ، ص ٥٥) . وأما النظرية القائلة بأن « الفن محاكاة للطبيعة » ، فإن كروتشه يرفضها رفضًا باتًا ، إذا كان المقصود بها أن الفن لا يقدم لنا سوى صور منقولة نقلًا آليًا عن الطبيعة ، وكأن كل مهمة الفنان هى خلق بعض « الموضوعات الفنية » التى تحيى ماثلة تمامًا لبعض

(١) لعل هذا ما عبر عنه أوسكار وايلد بقوله « إن فن التصوير الانطباعى قد عدل من جولندن ! »

« الموضوعات الطبيعية » ولكن بعضًا من الذين استخدموا هذا الاصلاح قد قصدوا بالمحاكاة هنا ضربًا من التمثيل *représentation* أو الإدراك العياني للطبيعة ، فلا بأس من قبول هذا الاصطلاح ، ولكن على شرط أن نتذكر دائمًا أن الفن صورة من صور المعرفة . وثمة باحثون آخرون قد أولوا « محاكاة الطبيعة » على أنها عملية روحية يقوم بها الفنان من أجل منافسة الطبيعة ، والعمل على صبغها بصبغة روحية أو مثالية ، وكأن من شأن النشاط الفني أن يقلد الطبيعة تقليدًا إنسانيًا ، بحيث يخلع عليها طابعًا مثاليًا يكون على صورته ومثاله . وكروتشه لا يرى مانعًا من الموافقة على هذا التأويل ، مادام من شأنه أن يحتفظ للفن بطابعه الروحي الصرف . وأما فهم مبدأ « محاكاة الطبيعة » بمعنى الخضوع التام للطبيعة ، والاقتران على ترديد أشكالها ، فهذا في رأى كروتشه مالا سبيل إلى قبوله بأي حال من الأحوال . ويضرب لنا كروتشه مثلا فيقول إن تماثيل الشمع الملونة التي قد تقع عليها أعيننا في بعض المتاحف ، فنزع لرؤيتها بسبب ما تنطوى عليه من تشابه قوى مع الأصل ، ليست من الفن في شيء ، لأنها لاتزودنا بأي حدس جمالي . وأما حين يجيء أحد المصورين فيرسم لنا منظرًا لأحد متاحف الشمع ، أو حينما يقوم أحد الممثلين على خشبة المسرح بتمثيل دور « الإنسان — التمثال » فهناك نكون حقا بإزاء « عمل روحي » يولد لدينا « حدسا جماليا » . وليس ما يمنع أحيانا أن تجيء بعض « الصور الفوتوغرافية » منطوية على عنصر فني ، ولكن بشرط أن نقل إلينا حدس المصور الفوتوغرافي ، أو وجهة نظره الخاصة ، نتيجة لما بذله من جهد في اختيار زاوية التقاط الصورة ، وتحديد أوضاع الأشياء ، وتعيين المسافات ، واختيار المناظر .. إلخ . ولكننا في العادة قلما نلتقي بصور فوتوغرافية فنية حقا : لأننا نرى فيها العنصر الطبيعي غالبا على ما عده ، فضلا عن أننا نشعر بأن ثمة « تعديلات » (أورتوشا) كان في وسع الفنان أن يضيفها إليها أو أن يدخلها عليها .. (١) .

والحق أن الفن — في رأى كروتشه — بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد « ظاهرة طبيعية » أو « واقعة مادية » . وما دمتنا قد استبعدنا مفهوم « الجمال الطبيعي » ، فلا بد لنا إذن من التوحيد بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « التعبير » . وكروتشه حريص كل الحرص على استيعاب النشاط الفني كله في إطار « عملية التعبير عن الانطباعات . ولما كانت هذه العملية ظاهرة عادية يقوم بها الناس جميعًا ، فإن النشاط الفني — بمعنى

ما من المعانى — ظاهرة عامة تجمع بين الفنان وغير الفنان ، وإن اختلفت لدهما درجة ، لا نوعاً . والظاهر أن تحويل هذا الاختلاف الكمى إلى اختلاف كيفى هو الذى عمل على نشأة خرافة العبقرية ، وعبادة العبقرى . ولكن الواقع — فيما يقول كروتشه — أننا جميعاً شعراء ، مادام الفن حدساً ، والحدس تعبيراً ، والتعبير لغة ، واللغة — بمعناها الواسع — شعراً . وكروتشه يوحد بين اللغة والشعر ، لأنه يرى أن الإنسان يتحدث فى كل لحظة حديث الشاعر ، مادام يعبر عن انطباعاته وعواطفه على صورة كلامية . وليس فى التقريب بين الشاعر والرجل العادى أى انتقاص من قدر الشعر ، فإنه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها ، أو لو كان « لغة الآلهة » (كما يقولون) ، لما كان فى وسع البشر أن يفهموه ^(٢) . ولكن الحقيقة أن الناس ينطقون بالشعر — إن من حيث يدرون أو من حيث لا يدرون — ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس أجمعين . وكروتشه يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن « الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى » : لأن الشعر تعبير عن العاطفة (فى حين أن النثر لغة العقل) ^(٢) . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن « التعبير » هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشرى . ولهذا فقد كان الرجال الأولون — فى تاريخ البشرية — شعراء ممتازين استطاعوا أن يستعينوا بقدرتهم التعبيرية على الخروج بالإسانية من مرحلة الوجود الطبيعى إلى مرحلة « الوجود الإنسانى » (بمعنى الكلمة) . وهكذا كانت « اللغة » هى العامل الفاصل الذى حدد انتقال الإنسان من « الحساسية الحيوانية » إلى النشاط الإنسانى « أو من مستوى « الوجود الطبيعى » إلى مستوى « الوعى البشرى » . وكروتشه يوحد بين اللغة والتعبير : لأنه يرى أن المادة الشعرية تطفو فى نفوس الناس جميعاً ، بحيث قد لا يكون ثمة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادى ، مادام كل منهما يملك حدساً ، ومادام الواحد منهما والآخر يحاولان التعبير عن هذا الحدس . حقا إن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص هو الذى يجعل منه فنانا ، ولكن من المؤكد أنه مادام الشعر لغة العاطفة ، وما دمنا جميعاً نصطنع فى تعبيراتنا مثل هذه اللغة ، فإننا جميعاً شعراء أو فنانون (إن فى كثير أو فى قليل) . ولا غرابة بعد

« Bréviaire d'Esthétique », trad. franç., 1923, pp. 59 - 60.

(١)

(٢) يقرر كروتشه هنا أن الشعر أسبق من النثر ، كما أن الفن أسبق من العلم . والفن تعبير ، فى حين أن العلم مفهوم (أو تصور) . وقد يوجد شعر بدون نثر ، ولكن لا يمكن أن يوجد نثر بدون شعر « علم الجمال بوصفه علم التعبير » ، ص ٢٧ .

ذلك في أن يوحد كروتشه بين علم الجمال وعلم المعاني Linguistique ، أو بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة ، ما دام كلاهما يشير في خاتمة المطاف إلى « علم التعبير » .

ولكن إذا كانت كل وظيفة الفنان إنما تنحصر في التعبير عما يدركه بالحدس ، فهل يكون معنى هذا أن رسالته هي العمل على نقل مشاعره إلى الآخرين ؟ أو بعبارة أخرى : هل يتفق كروتشه مع تولستوى في القول بأن مهمة الفنان هي توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى أشباهه من الناس ؟ هنا نرى كروتشه يقرر أن الفنان حين يصوغ انطباعاته ، أو حين يشكل أحاسيسه ، فإنه في الحقيقة إنما يتحرر منها . فالفنان الذى يخلع على انطباعاته ، طابعاً موضوعياً ، إنما يفصلها عنه ، لكي يعلو عليها (بوجه ما من الوجوه) . وإذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية فذلك لأنه يمثل نشاطاً إيجابياً تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه .. وليست « السكينة » التى يتمتع بها كبار الفنانين سوى نتيجة لسيطرتهم على القوضى الداخلية لعواطفهم ، وتحكمهم فى الشغب الباطنى لأحاسيسهم ، بحيث تجيء أعمالهم الفنية فتكون بمثابة تأكيد خارجى لهذا الانتصار الباطنى . وتبعاً لذلك فإن الفنان الذى يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيرى ، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين ، بل هو إنما يحققه لنفسه أولاً وقبل كل شيء . وهنا يظهر الطابع الفردى لفلسفة كروتشه فى الفن : فإنه يعزل الفنان — بوجه ما من الوجوه — عن المجتمع ، لكي يجعل من نشاطه الفنى تعبيراً عن حالة نفسية فردية ، أو حدس ذاتى خاص . والحق أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى — فى رأى كروتشه — هو فى غير ما حاجة إلى شيء آخر سوى مجرد التعبير عن حالته النفسية الأصيلة . وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لا بد من أن يحمل تعبيراً فردياً ، بحيث قد يكون من العسير علينا تماماً أن نصف الأعمال الفنية ، أو أن ندرجها تحت أنواع وأجناس . فالعمل الفنى فى نظر كروتشه مخلوق حى فردى ، وهو يحمل فى باطنه قانونه الخاص ، فلا وجه لاستبدانه بغيره ، ولا موضع لإحلاله تحت فئة ، أو إدراجه تحت نوع ما من الأنواع الفنية . ومعنى هذا أن كروتشه يرفض الرأى القائل بوجود « أشكال خاصة » أو « صور جزئية » للفن ، بحجة أن هناك من الأشكال الفنية قدر ما هنالك من أعمال فنية ، بل قدر ما هنالك من حدوس فنية جزئية .

يبد أن كروتشه لا يقتصر على تأكيد الطابع الذاتى للنشاط الفنى ، بل هو يقرر أيضاً أن ثمة تواصل communication يتحقق بيننا وبين الفنانين ، عبر تلك الأعمال الفنية التى عبروا فيها عن أنفسهم . صحيح أن الفنان لم يعمل ، ولم يفعل ، اللهم

إلا من أجل تلك « الصورة » الفنية التى أبرزها إلى الخارج الموضوعى ، على نحو « غنائى » Lyrique ، متحرراً عن طريقها من اضطرابه الانفعالى ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هذه « الصورة » image التى اغتبط الفنان لنجاحه فى إبداعها ، هى فى الوقت نفسه « صورة » يغتبط الآخرون لرؤيتها ، وكأن انفعالات الفنان قد أصبحت انفعالاتهم ، أو كأن غبطة الإبداع قد استحالت إلى غبطة تذوق ! والحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان وتذوقه ، فذلك لأن ثمة وحدة أصلية فى المشاعر تجمع بين البشر جميعاً ، بحيث إن انفعالات الآخرين لتصبح عن هذا الطريق بمثابة انفعالات شخصية لنا . وكما أن الحياة الفردية ممكنة لأننا على اتصال دائم بماضينا ، فإن الحياة الاجتماعية أيضاً ممكنة لأننا على اتصال دائم بأشبهائنا من الناس . والواقع أننا نستطيع بالفعل أن نتذوق أعمال الفنانين ، لأننا نستطيع أن نستعيد فى نفوسنا تلك الظروف التى اكتتفت عملية الخضوع لمؤثر جمالى معين ، كما أننا نستطيع فى الوقت نفسه أن تغلب على سائر العوائق الاجتماعية والتاريخية التى قد تفصل بيننا وبين الأحوال التى تم فى كنفها تحقيق هذا الأثر الفنى أو ذاك . ومعنى هذا أن فى وسع الإنسان العادى أن يتذوق أعمال كبار الفنانين ، ما دام فى وسعه أن يستعيد فى ذهنه خيالات مماثلة لتلك التى طافت بأذهان أولئك الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان للفن تاريخ ، بل لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن تراث فنى . ومهما كان من أمر تلك الصعوبات التى قد نصطدم بها فى محاولتنا العديدة من أجل فهم فنون غيرنا من الشعوب (بما فيها فنون الأقدمين ، وفنون بعض الشعوب المتخلفة) ، فإن تقدم الدراسات العلمية فى مجال تاريخ الفن وعلوم « الإثنوجرافيا » ethnographie هو الكفيل بالقضاء يوماً على تلك الصعوبات . ولا ريب أن أمثال هذه التأويلات التاريخية قد لا تخلو من خطأ ، أو تعسف ، أو سوء فهم ، ولكنها على كل حال تعيننا على تحقيق ضرب من التواصل الإنسانى بيننا وبين أشبهائنا من البشر فى الماضى والحاضر معاً . ولهذا يؤكد كروتشه أننا على اتصال دائم بإخوتنا فى الإنسانية قديماً وحديثاً ، حتى ولو قدر للبعض منا أن يسيء فهم البعض الآخر ، أو أن يتجنى فى حكمه على هذا البعض الآخر . ولكن بيت القصيد أن نتذكر دائماً أنه مهما كان من سوء الفهم الذى قد ينشأ بيننا ، فإننا لسنا مطلقاً بإزاء مناجاة أو « مونولوج » ، بل نحن دائماً بإزاء « حوار » أو دIALOGUE . وهكذا يخلص كروتشه إلى القول بأن للفن طابعاً تاريخياً ، خصوصاً وأن كل تغير يطرأ على الموقف الروحى للبشر لا بد بالضرورة من أن ينعكس على النشاط الفنى السائد فى عصرهم . ولكن نزعة كروتشه الفردية فى الحكم

على العمل الفني قد حالت بينه وبين فهم الصبغة الاجتماعية والتاريخية للنشاط الفني ، فبقى الفن عنده ظاهرة «مونادية» monadistic (إن صح هذا التعبير)، وظل الفنان في نظره مجرد « متأمل » صرف !^(١)

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى نظرية كروتشه في الفن ، لوجدنا أنها تقوم أولاً وبالذات على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية ، والأخلاقية ، والسياسية ، والدينية .. إلخ . وحينما يقرر كروتشه أن « الفن للفن » ، فإنه لا يعنى بهذه العبارة سوى استقلال الفن عن كل من « العلم » و « المنفعة » و « الأخلاق » . (Esthétique, p, 52) والواقع أن الفنان — في رأى كروتشه — لا يمكن أن يكون عبداً للأخلاق ، أو خادماً للسياسة ، أو ترجمائاً للعلم ، بل هو لا بد من أن يقتصر في كل نشاطه الفني على التعبير عن حدوسه ، دون التقيد بأى اعتبار آخر . فالفنان (مثلاً) لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنّب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة : والحق أنه — من حيث هو فنان — لا يعمل ولا يستدل ، بل هو ينظم أو يصور أو يغنى ، بمعنى أنه يقتصر على التعبير عن نفسه . وأما إذا قيدنا النشاط الفني ببعض الاعتبارات الأخلاقية ، فسيكون علينا أن نستبعد من دائرة الفن الكثير من الأعمال الفنية الهائلة ، وعلى رأسها جميعاً أشعار هوميروس ، وبعض قصائد دانتي .. إلخ^(٢) .

بيد أن نظرية كروتشه في « استقلال الفن » إنما تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربع أو المراحل الأربع للنشاط الروحي بصفة عامة . وقد سبق لنا أن رأينا كيف حصر كروتشه هذه المراحل في الفن أو الحدس ، والمنطق أو التصور ، والاقتصاد أو المنفعة ، والأخلاق أو الخير : وكيف جعل كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة على ما سبقها ، فيما عدا المرحلة الأولى منها ، نظراً لأنها غير مسبقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها . فالواقعة الجمالية — من بين جميع وقائع النشاط الروحي — هي وحدها التي تتمتع باستقلال حقيقي ، بينما تعتمد عليها سائر الوقائع الأخرى بما فيها العلم ، والاقتصاد ، والأخلاق . وإذن ، فالمفهوم أو التصور العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان ، والنافع لا يمكن أن يقوم بدون الواحد منهما والآخر ، والأخلاق لا يمكن أن تقوم بدون المراحل الثلاث المتقدمة عليها ، في حين

G. Ruggiero : « Modern Philosophy », London, Allen, 1921, p 352. (١)

Croce : « Bréviaire d'Esthétique », p. 87. (٢)

يبدو « الحدس التعبيري » بمثابة المظهر الوحيد المستقل عن كل ما عداه ، من بين سائر مظاهر النشاط الروحي . وبينما ينكر كروتشه على الفن كل طابع علمي (أو تصوري محض) ، نراه يبرز ما في العلم من طابع فني ، فيقرر أن للاكتشافات العلمية الكبرى طابعاً جمالياً ، ويصور لنا العلم كله بصورة عمل فني موحد أسهمت في خلقه البشرية جمعاء منذ عدة قرون . وهكذا يبدو « العلم » لكروتشه نشاطاً مطرداً يتسم تاريخه بالتقدم ، بينما نراه يؤكد أنه ليس ثمة تقدم جمالي في تاريخ الفن : لأن كل « عمل فني » يمثل في حد ذاته دائرة خاصة ، تحمل في ثناياها مشكلتها الخاصة ، وإن كان تزايد معلوماتنا الفنية ، وتراكم الآثار الفنية جيلاً بعد جيل ، قد عمل على تزايد وعينا الجمالي في العصر الحديث . ومهما يكن من شيء ، فقد كان لكل عصر من العصور فنه ، وعلمه ، وفلسفته ، ودينه ، واقتصاده ، وأخلاقه ، بحيث قد يستحيل علينا تماماً أن نتحدث عن عصور خيالية ، وعصور دينية ، وعصور فكرية ، وعصور صناعية ، وعصور أخلاقية ، دون أن نفطن إلى ما هنالك من « وحدة » فيما وراء كل هذه الاختلافات العديدة . حقاً إن الفنان والفيلسوف والمؤرخ والعالم الطبيعي والرياضي ، ورجل الأعمال ، ورجل الخير يعيشون في تمايز أحدهم عن الآخر ، ولكن النظرة الفلسفية الثاقبة لا بد من أن ترى فيما وراء هذا التمايز وعياً إنسانياً موحدًا ينمو ، ويتطور ، ويتقدم ، محققاً ضرباً من الترقى التاريخي الذي هو في الوقت نفسه بمثابة ترقى روحي (أو عقلي ^(١)) .

من هذا نرى أنه لا موضع لاتهام كروتشه بأنه قد قسم الروح البشرية إلى مجالات منفصلة ، كل منها مقفل على ذاته ، دون أن يكون له أدنى اتصال بالمجالات الباقية ، وكأن كروتشه قد فنت وحدة الشخصية البشرية ، أو كأنه لم يفتن أصلاً إلى تدخل مظاهر النشاط الإنساني . والحق أن كروتشه حينما نادى بفصل الفن عن كل من العلم ، والمنفعة ، والأخلاق ، فإنه لم يكن يرمى من وراء ذلك إلا إلى الكشف عن السمات النوعية المميزة للحقيقة الجمالية ، بوصفها واقعة متميزة لا تندرج تحت العلم أو الاقتصاد أو الأخلاق . وقد كان فيلسوفنا يأخذ على جماعة الرومانتيكيين أنهم بالغوا في تمسكهم للفن فتاروا — بطريقة درامية — على العلم ، والفكر ، والعمل ، والأخلاق . فلم يكن كروتشه يفضل الحقيقة الفنية عما عداها من الحقائق ، بل هو قد كان حريصاً

(فقط) على تمييزها عن كل من الحقيقة العلمية ، والحقيقة الأخلاقية ، بصفة خاصة .
ولئن كان كروتشه — كما سبق لنا القول — قد أغفل الجانب الاجتماعي للنشاط الفني ،
فضلا عن أنه لم يتوقف طويلا عند المظهر التازيخي للتطور الفني ، إلا أن هذا لا يمنعنا من
القول بأنه قد حرص على إبراز مكانة الفن في مضمار الفكر ، وفي صميم المجتمع
البشري . ومهما كان من أمر الطابع « الفردي » الذي اتسم به الفن في نظر كروتشه ،
فإن من المؤكد أن الفن قد بقي عنده « شكلا ضروريا » من أشكال النشاط الروحي ،
فضلا عن أنه قد بدله وثيق الاتصال بغيره من الأشكال الأخرى ، دون أن يكون هناك
موضع لإنكار أى شكل من هذه الأشكال لحساب شكل آخر . وقد يقال إنه لم يعد
للفن موضع في عصرنا الحالي ، فإنه — كما يزعم التجريبيون — « عصر طبيعي في
حضارته ، صناعي في اتجاهه العملي » ولكن الحقيقة — فيما يقول كروتشه — « أنه
ليس في وسع أى عصر من العصور أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن ؛ وقد استطاع
عصرنا أن يزود نفسه بفلسفة خاصة وفن خاص ، ولكن على نحو ما كان ميسرا له أن
يلغ ذلك ! » (١) .

بيد أن كروتشه — المثالي — الذي أطلق على مذهبه كله اسم « فلسفة الروح » ،
قد بقي — مع الأسف — حبيس مذهب المثالي ، فأصبح « الفن » في نظره مجرد معرفة
حدسية أو عيان روحي . ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حدس » intuition (فيما يقول
الفيلسوف الأمريكي جون ديوي) لوجدنا أننا هنا بإزاء لفظ قد يكون من أكثر الألفاظ
غموضا والتباسا في كل مضمار التفكير . وقد شاء كروتشه أن يزيد الأمر تعقيدا ،
فمزج فكرة الحدس بفكرة التعبير expression ، وجعل من الفن « حدسا تعبيريا » ؛
مما تسبب عنه الكثير من الخلط في أذهان القراء (٢) . ودويوي يعلل هذا التوحيد (بين
المفهومين) بأنه راجع إلى الدعامة التي يركز عليها كل بناء مذهب كروتشه الفلسفي ،
« وهو ما يعطينا مثلا ممتازا لما يحدث ، حينما يفرض الباحث النظرى — بطريقة
تعسفية — بعض التصورات الفلسفية السابقة على الخبرة الجمالية » . والحق أن
كروتشه فيلسوف يؤمن بأن « الوجود الحقيقي الأوحده » إنما هو « الروح » أو
« العقل » ، وأن « الموضوع لا يوجد إلا إذا أصبح معروفا ، بمعنى أنه لا ينفصل بحال

« Bréviare d' Esthétique » trad. franç. 1923, pp. 96-97

(١)

(٢) جون ديوي « الفن خبرة » ترجمة د . زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ص ١٩٥ .

عن العقل العارف أو الذات العارفة » ، فليس بدعاً أن نراه يتصور الحدس على أنه معرفة للموضوعات باعتبارها حالات ذهنية (أو نفسية) ، لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن الذهن ، ومعنى هذا أن إدراك موضوعات الفن والجمال ليس حالة من حالات الإدراك الحسى ، بل هو عيان روحى يدرك الأشياء بوصفها هى ذاتها حالات نفسية . وتبعاً لذلك فإن ما يروقنا ، أو ما يعجبنا ، فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التى التحفتها أو اكتست بها إحدى حالاتنا النفسية . « والحدوس » — فى نظر كروتشه — « إدراكات عيانية » بمعنى الكلمة : لأنها تمثل مشاعر وحالات وجدانية . ولهذا يقرر كروتشه أن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » ، من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » من حيث هى معرفة بحالة ذهنية . وديوى يختم إشارته إلى نظرية كروتشه بقوله : إننا لا نقصد من وراء هذه الإشارة إلى نظرية كروتشه تفنيدها أو دحضها ، بل نحن نوردها على سبيل التمثيل للتطرف الذى تقع فيه الفلسفة حينما تفرض — بطريقة تعسفية — نظرية مسبقة على الخبرة الجمالية ، فلا تكون النتيجة التى نصل إليها فى خاتمة المطاف سوى ضرب من التشويه التعسفى الجائر^(١) .

والحق أن نزعة كروتشه المثالية قد جعلته يعتبر الفن مجرد معرفة حدسية أو معرفة تعبيرية ، وكأن ليس فى الفن سوى التخیل والتبصر والتعبير الباطنى ! وكروتشه يدلل على صحة رأيه عن طريق الاستشهاد بكل من ميشيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ؛ فإن الأول منهما كان يقول : « إن الإنسان لا يصور بيديه ، بل برأسه » ، بينما كان الثانى يقول إن أصحاب العبقرية السامية ليكونون أنشط فاعلية عندما يقل عملهم الخارجى : لأنهم عندئذ إنما ينشدون الابتكار عن طريق الفكر » . ولكن الفن — على العكس مما توهم كروتشه — فعل وتحقيق ، لا مجرد حدس وتعبير . وهذا ما حدا بعالم الجمال الفرنسى ريمون باير Bayer إلى القول بأن « فى أعماق كل عمل فنى متحقق إنما يكمن أكبر دليل على تهافت المثالية^(٢) » . والواقع أننا لو نظرنا إلى أى عمل فنى ، فإننا لا بد من أن نجد فيه أثراً مسجلاً لحركة قد قطعت ، أو نشاط قد تحقق ؛ ومثل هذا « الأثر » إنما هو العلامة الفنية الوحيدة التى لا بد من أن نعمل لها ألف حساب . وهل كان الفن إلا مساراً سحرياً يمضى فى إعجاز من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم ؟ أجل ،

(١) جون ديوى «الفن خبرة» ، ترجمة د. زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية ١٩٦٣ ، ص ٤٩٥.

(٢) R. Bayer : « Essais sur la Méthode en Esthétique » , 1953, p. 114.

لقد تحركت اليد ، فخلقت أثراً ، أو خلقت رسماً ، أو أبدعت ألواناً ، أو أحدثت إيقاعاً ؛ وما « الجمال » إلا الأثر الذى سجله هذا الفعل ، أو حققته تلك العملية . فليس المهم فى النشاط الفنى هو الحدس أو العاطفة أو التخيل أو التعبير فحسب ، بل المهم هو العمل والإنتاج والتحقيق والأداء أيضاً . ومعنى هذا أن النشاط الفنى لا بد من أن يقترن بواقعية إجرائية *réalisme opératoire* أو « واقعية فعالة » ، وإلا لما كان ثمة موضع للحديث عن « أثر فنى » يكون بمثابة عمل واقعى له وجوده تحت الشمس ! وليس « الجمال » فكرة ، أو هاجساً ، أو خاطراً ، أو مجرد حدس ، بل هو واقعة ، أو أثر متحقق ، أو ناتج إيجابى ، أو ثمرة حقيقية لنشاط فعال . وحين يقول بعض علماء الجمال « إن الجميل لا يوجد إلا متحققاً » *réalisé* فإنهم يعنون بذلك أن الواقعة الجمالية هى مظهر لضرب من النجاح أو الانتصار فى عالم الإنتاج . فليس فى النشاط الفنى سلبية ، أو نرجسية ، أو تأمل باطنى صرف ، بل هناك واقعية إيجابية فعالة ، وصراع شاق أليم ضد المادة ، وجهد إبداعى هائل من أجل القضاء على الفوضى والعماء والقبح والاضطراب !

وهنا قد يرد علينا كروتشه بقوله : إنه ليس أمعن فى الخطأ من الظن بأن المهارة اليدوية هى كل شيء فى العمل الفنى ، وكأن فى استطاعة أى فرد منا أن يكون رافائيل Raphael ، لو تهيأت له أسباب الصنعة ، بحيث ينقل إلى القماش تلك الصورة التى تخيلها فى ذهنه ! والحق — فيما يقول كروتشه — أن فاعلية الفنان إنما هى أولاً وقبل كل شيء « فاعلية تعبيرية » تتجلى فى القدرة على تكوين الصور الذهنية ، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد « عادة تكتيكية » تكتسب بالمران والتعلم ، وبالتالى فإنها لا تدخل فى صميم العبقرية الفنية . وقد روى عن الفنان الإيطالى العظيم ليوناردو دافنشى أنه اتفق يوماً مع أحد الرهبان على رسم لوحة « العشاء الأخير » . وجلس الفنان أمام لوحته عدة أيام ساكناً صامتاً لا يكاد يلمس الفرشاة ، فكان الراهب يستحثه يوماً بعد يوم على البدء فى العمل ، ولكن دون جدوى ! ولم يكن ليوناردو — فى الحقيقة — ساكناً لا يعمل شيئاً ، وإنما كان يرسم الصورة فى ذهنه ، وكان يستكمل شتى تفاصيلها فى خياله ، موقناً بأن إخراجها بعد ذلك لن يكون إلا عملاً آلياً أو مهارة يدوية^(١) . ومعنى هذا أن كروتشه لا يقيم لمادة العمل الفنى أى حساب ، إن لم نقل بأنه يستبعد تماماً من دائرة

النشاط الفنى كل جهد قد يبذله الفنان فى تشكيل مادته أو استخلاص ما قد تنطوى عليه من دلالات كامنة . ولا شك أن تجاهل كروتشه لهذا الجانب الهام من جوانب النشاط الفنى إنما يرجع — مزة أخرى — إلى نزعته المثالية المتطرفة التى أملت عليه ازدياد المادة ، واحتقار دورها فى عملية الإنتاج الفنى . وفات كروتشه أن الفن ليس أحلاماً ، بل تنظيمًا للأحلام ، وأن عمل الفنان لا يتوقف عند التخيل والإدراك ، بل هو يمتد أيضًا إلى الإنتاج والصناعة . ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التى ننسبها فى العادة إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لا بد للفنان من وجدان قوى وعاطفة جياشة وحدس نفاذ حتى يتمكن من الإبداع ، فإنه لا بد لنا من أن نقر بأنه قد يكون المرء مملوءًا عاطفة ووجدانًا وحدسًا ، دون أن يكون فى استطاعته التعبير عن أى شئ ! حقا إن كل عمل فنى يستلزم شعورًا عميقًا وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضًا أن يكون هذا الشعور واضحًا ، وأن تكون تلك العاطفة متميزة ، لأنه بدون التماسك أو الترابط أو الصياغة لن يكون الفن ممكنًا على الإطلاق ! وإذن فلا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى حدس الفنان أو قدرته التعبيرية أو ملكته التخيلية ، ما دام الفن صناعة وعمل ، أكثر مما هو حلم وتخيل . وآية ذلك أن كثيرًا من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس ^(١) .

وهكذا نرى أنه كما سبق لنا أن رفضنا نظرية برجسون فى الفن لارتباطها بمذهب الميتافيزيقى العام فى الحدس والديمومة والتطور الإبداعي ، فكذلك لا بد لنا أيضًا من رفض نظرية كروتشه فى الفن لارتباطها بمذهب المثالى العام فى « فلسفة الروح » . وعبئًا بمحاول البعض تفسير الفن بالفلسفة : فإن الفن ليس من الفلسفة فى شئ ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول : إنه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان هذا المذهب شيئًا آخر سوى « فلسفة النجاح » ! فما يفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التى توجه شتى الأعمال الفنية ، والتى تجعل من كل « أثر فنى » متحقق دحضًا عمليًا للمثالية *Une réfutation de l'idéalisme* ، على حد تعبير المفكر الفرنسى ريمون باير .

الفن جمال ولذة

ستايانا

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند سانتاينا

إذا كان أحد النقاد الفرنسيين قد استطاع يوماً أن يقول لبرجسون : « إنك يا سيدى الأستاذ فنان أكثر منك فيلسوفاً » ، وإذا كان كثير من الباحثين قد اعتبر كروتشه شاعراً يقدس الجمال أكثر مما هو فيلسوف يبحث عن الحقيقة ، فإن الفيلسوف الأسباني جورج سانتاينا (١٨٦٣ - ١٩٥٢) G. Santayana هو أيضاً بلا شك فنان موهوب أكثر مما هو فيلسوف فن . وعلى الرغم من أن سانتاينا قد احترف تدريس الفلسفة بجامعة هارفارد خلال المدة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٢٣ ، حتى لقد اعتبره مؤرخو الفلسفة المعاصرة مجرد فيلسوف أمريكي ، إلا أن مزاجه الفنى قد بقى مزاجاً أوروبياً ، فلم تطمئن نفسه مطلقاً إلى الحضارة الأمريكية المادية الآلية ، وبالتالي فإنه لم يتجنس مطلقاً بالجنسية الأمريكية ، بل ارتحل في النهاية إلى أوروبا مهد الفن ومنبع الحضارة ، لكي يمضى السنوات الأخيرة من حياته في صومعة كاثوليكية بمدينة روما .

وقد كتب سانتاينا عدداً كبيراً من القصائد ، كما انصرف إلى هواية الرسم وعمل النماذج الكازتونية ، فضلاً عن أنه قد كتب أكثر من رواية تجلت فيها براعته الأدبية في تصوير الشخصيات ورسم النماذج البشرية . هذا إلى أن سانتاينا لم يقتصر في اهتماماته الأدبية على الشعر والرواية ، بل لقد اهتم أيضاً بكتابة الكثير من المقالات ، والتعليق على العديد من الكتب والمؤلفات ، فكان « ناقدًا أدبيًا » من الطراز الأول بشهادة الكثير من رجال الأدب . وأما في علم الجمال فقد قدم لنا سانتاينا كتابين هامين : الأول منهما ظهر سنة ١٨٩٦ بعنوان : « الإحساس بالجمال » Sense of Beauty (وقد ظهرت طبعته الثانية المنقحة في أمريكا سنة ١٩٣٦) ، والثاني ظهر سنة ١٩٠٥ (ضمن مجموعة حياة العقل) بعنوان « العقل في الفن » : Reason in Art . ولكن سانتاينا لم يقف في اهتمامه بالفن عند هذين الكتابين ، بل إننا لنجده يتعرض للجمال ، والفن ، والشعر ، وصلة الفلاسفة بالشعراء وغير ذلك من الموضوعات في العديد من مقالاته ودراساته (خصوصاً في « المقالات الصغيرة » : Little Essays سنة ١٩٢٠ ، وفي

المختارات التي نشرت له بعنوان *Obiter Scripta* سنة ١٩٣٦).

يبد أن أول ما يیده الباحث فی فلسفة سانتایانا الجمالیة إنما هو إنکاره لعلم الجمال أصلاً ، ورفضه لإدخال « فلسفة الفن » ضمن فرع الفلسفة الأخرى ، علی العکس تماماً مما فعل کروتشه . وهو یقول فی ذلك بصریح العبارة : « إننی لا أسلم — فی الفلسفة — بوجود فرع خاص یمکن أن نسمیه باسم « فلسفة الجمال » ؛ فإن ما اصطلاحنا فی العادة علی تسمیته باسم « فلسفة الفن » هو — فیما یدولی — مجرد دراسة لفظیة ، مثلها فی ذلك کمثل فلسفة التاريخ سواء بسواء ^(١) . ویعود سانتایانا إلى هذا المعنی فی حدیثه عن « فلسفة الجمال » بأحد کتبه المتأخرة فیقول : إن لفظ « استطباقا » لیس إلا مجرد لفظ مائع استخدم حدیثاً فی الأوساط الجامعیة للإشارة إلى کل ما یمس الأعمال الفنیة والإحساس بالجمال ^(٢) . وحجة سانتایانا فی هذا الرفض أن « فلسفة الجمال » لا تخرج عن کونها مجموعة من الدراسات المختلطة التي عملت علی إیجادها بعض الظروف التاریخیة والأدیة . هذا إلى أن ما اعتدنا تسمیته باسم « الخبرة الجمالیة » لا یمثل خبرة مستقلة قائمة بذاتها ، بل نحن هنا بإزاء خبرة شائعة فی الحیاة بأسرها ، فلا سبیل إلى دراستها فی عزلة عما عداها من خبرات حیویة أخرى . ولعل هذا هو السبب فی أن الظاهرة الجمالیة قد بقیة موضوعاً مشترکاً یتناوله بالبحث کل من الفیلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والناقد الأدبی .. إلخ . ولکننا لن نکثر کثیراً برفض سانتایانا لکلمة « استطباقا » ، فإننا لو تصفحنا ما کتبه فیلسوفنا تحت عنوان « الإحساس بالجمال » ، و « العقل فی الفن » ، لوجدنا أنفسنا بإزاء فلسفة جمالیة (بالمعنی المفهوم عادة من هذه الکلمة) تعرض فی الکتاب الأول لنظریة الجمال ، وتعرض لنا فی الکتاب الثانی فلسفة الفن ، وإن كانت وجهة نظر سانتایانا فی « الإحساس بالجمال » قد بقیة مشوبة بالطابع السیکولوجی ، ینما نراه یتخذ فی « العقل فی الفن » وجهة نظر الفیلسوف الأخلاقی الذی یمت بتحدید وظیفة الفن فی الحیاة الإنسانیة عموماً ^(٣)

« Contemporary American Philosophy. » edited by Adams & Montague, (١)

Macmillan, 1930, vol. II, p. 256.

Santayana : « Obiter Scripta », London, Constable, 1936, p. 25. (٢)

Jacques Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950, p. 295. (٣)

ولو أننا حاولنا الآن أن نستقصى معنى كلمة « فن » في فلسفة سانتاينا ، لو جدنا أن فيلسوفنا يقيم تفرقة واضحة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية ، لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها ، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال ، دون أن يكون للحقيقة أى مدخل في هذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعدًا قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية ؛ وهو المعنى الذى نقصده حينما نتحدث عن « الفنون الجميلة » *fine arts* (بما فيها فنون الصوت ، والحركة ، واللغة) . والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ؛ بحيث إنه لو قدر للطير وهو يبنى عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع ، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطاً فنياً . وتبعاً لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائى يعزز النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن ، لكى يمتد إلى العالم فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس . وبهذا المعنى يكون الفن عاملاً حيويًا فعالاً يلعب دوراً هاماً في « حياة العقل » *Life of Reason* ، ما دام الفن هو تلك الأداة الناجعة التي تعادل من البيئة القائمة على الوجه الأحسن ، لكى تتمكن من هذا الطريق من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . وقد يبدو — لأول وهلة — أن مفهوم « الجمال » لا يدخل على الإطلاق في تعريف « الفن » بهذا المعنى الواسع ، ولكن من المؤكد أن « القيم الجمالية » (بوصفها قيماً جوهرية باطنة في أعماق الوجود) هي التي تضمن لأهداف الحياة اكتمال تحقيقها . ولهذا يؤكد سانتاينا أن العلاقة وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » ، خصوصاً بالنسبة إلى الفنون الجميلة التي هي في صميمها ضروب واعية من الإنتاج يفترض فيها أن تحيى متضمنة لبعض القيم الجمالية (أو الاستطيقية)^(١)

وإذا كان للفن — في نظر سانتاينا — وظيفة حيوية هامة ، فذلك لأنه يضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد أو الفاعلية المستعبدة إلى مستوى النشاط الحر أو الفاعلية المنطلقة . فالإنسان الذى يجد نفسه أسيراً لبعض الضرورات العملية والمهام الواقعية ، سرعان ما يتحقق من أن في وسعه تعديل بيئته وخلق الجو الملائم لغاياته ، وعندئذ لا يلبث أن يستغل ما في الواقع من إمكانيات ، آملاً من وراء ذلك أن يهبط بمثله

G. Santayana : « Reason in Art », N - Y.; Scribner, 1905, pp. 13 - 15 §(١)

الأعلى إلى عالم الواقع ، محققاً لنفسه ضرباً أسمى من الإشباع . وحين يعرف الإنسان كيف يحقق ضرباً من التناقص أو التلاؤم بين أفكاره من جهة ، وأفعاله من جهة أخرى ، فهناك يكون في وسعه أن يضمن لنفسه من النجاح أو الانتصار ما يكفل له « الرضا » أو « الاستمتاع » . وهنا يجيء الفن فيكون بمثابة « نظام للقلب ، والخيال » يعلم صاحبه ذلك العمل الشاق الذي لا بد له من النهوض به للوصول إلى حالة « الإشباع » ، ألا وهو العمل الضروري لبناء الحياة ، وتحقيق الأعمال الناجحة . تبعاً لذلك فإن في الفن انتقالاً من المادة إلى الصورة ، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية . وحين يتحرر الإنسان من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح ، فهناك لا يعود رائده هو الإنتاج من أجل استهلاك ثمرة فعله ، بل يصبح في وسعه أن يتأمل تلك الأعمال التي أنتجها باعتبارها أعمالاً جميلة تعبر عن نشاطه الإبداعي الخاص . وهنا لا يكون الفن مجرد مدرسة للحياة ، بل يكون أيضاً بمثابة الصانع الذي ينتج لنفسه ما هو في حاجة إلى استهلاكه ، أو بمثابة الحارث الذي يحصد ثمار عمله . ولا شك أن النشاط الفني — بهذا الفنى — إنما هو مظهر لاستمتاع العقل البشرى بأعظم ثمرات إنتاجه ، وأسمى آيات إبداعه^(١) .

وسانتاينا حريص كل الحرص على تمييز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » ، فتراه يقرر أولاً أن القيم الجمالية — على العكس من القيم الأخلاقية — قيم إيجابية تمدنا بلذات حقيقية ، في حين أن القيم الأخلاقية قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر . والواقع أن عالم الأخلاق إنما هو عالم الواجب ، والإلزام ، والتكليف ، والصراع ضد الخطيئة ، في حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية ، والانطلاق ، والاستمتاع ، واللذة الخالصة النقية . ومن هنا فقد اقترنت الأخلاق بالنشاط الجدى الشاق ، بينما اقترنت الفن باللعب أو النشاط الحر المنطلق . ولهذا يقرر سانتاينا أن الإحساس بالجمال إنما هو إحساس بوجود « خير » محض إيجابى تماماً . وهناك سمة ثانية تميز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » ، وتلك هي أنها مكتفية بذاتها ، دون أن تكون مطلوبة لغاية وراءها . فالقيم الجمالية إنما تحمل قيمتها في ذاتها ، في حين أن ما عداها من القيم إنما هي مجرد « أدوات » أو « وسائل » تطلب في العادة لغايات أو « مقاصد » . ومعنى هذا أن ثمة ضرورات عملية

هى التى تخلع على النشاط الأخلاقى كل ماله من قيمة، فى حين أن قيمة النشاط الفنى مستقلة تمامًا عن شتى الظروف العملية (فردية كانت أم اجتماعية) . وهذا هو السبب فى أن النشاط الفنى لا يتجلى على حقيقته إلا حينما تخفى مطالب الحياة الملحة ، وضرورات التكيف العاجلة ، فيصبح عندئذ فى وسع الإدراك الحسى أن يمارس نشاطه فى تلقائية ، وحرية ، وخصوصية . ومن هنا فإن الفارق بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية والعملية من جهة أخرى ، إنما هو كالفارق بين اللعب من جهة ، والعمل من جهة أخرى ، و كالفارق بين اللذة من جهة ، والإلزام من جهة أخرى . وليس معنى هذا أن كل لعب لا بد بالضرورة من أن يكون مقترنًا بالجمال ، أو أن كل لذة لا بد بالضرورة من أن تكون لذة جمالية ، وإنما كل ما نحن حريصون على تقريره — فيما يقول سانتاينا — هو أن الخبرة الجمالية تمثل نشاطًا متحررًا — فى جانب منه على أقل تقدير — من ضغط الحاجة وقسر الضرورة ، وبالتالي فإنها تقترب فى كثير أو قليل من ذلك النشاط الانطلاقى الحر الذى اعتدنا تسميته باسم « اللعب » .

ولكن ، إذا كان الجمال « متعة » أو « لذة » ، أفلا يمكن أن نغيز « المتعة الجمالية » أو « اللذة الفنية » عما عداها من متع أو لذات ؟ هنا يهاجم سانتاينا بعض النظريات التقليدية فى الجمال — وعلى رأسها نظرية كانت Kant — فيقرر أن الكثيرين قد توهموا أنه لا بد للمتعة الجمالية من أن تكون نزيفة عديمة الغرض ، وكأن المرء حين يجد نفسه بإزاء موضوع جمالى فإنه لا يفكر مطلقًا فى السعى نحو امتلاكه أو العمل على الظفر به . حقا إن تقدير أية لوحة من اللوحات لا يختلط فى العادة بالرغبة فى شرائها ، ولكن من الطبيعى أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الحافزين . فليس ما يمنعنا من القول بأننا نشتهى اللذات الجمالية كما نشتهى غيرها من اللذات ، إن لم نقل بأن صعوبة الحصول على بعض اللذات الجمالية قد تتسبب فى زيادة قيمتها فى نظرنا ، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحجار الكريمة سواء بسواء . وما دامت اللذة الجمالية — مثلها فى ذلك كمثل كل ما عداها من لذات — إنما هى فى جوهرها لذات شخصية ، فلا موضع للقول — فيما يرى سانتاينا — بأنها أقل من غيرها أثنائية أو نفعية . وأما القول بأن اللذات الجمالية لذات « كلية » أو « عامة » (كما زعم كانت) ، بدعوى أن المرء حين يحكم على أى شىء بأنه « جميل » ، فإنه يعنى بذلك أن هذا الشىء « جميل فى ذاته » ، وأنه لا بد من أن يبدو كذلك فى أعين الآخرين ، فإن سانتاينا يرد عليه بقوله إن الواقع يشهد بخلاف ذلك تمامًا : فإن تنوع الأذواق فى الميول وأساليب التربية الفنية دليل قاطع على استحالة

الوصول إلى « أحكام كلية » في مضمار الجمال . ولو أننا سلمنا — على العكس من ذلك — بأن أحكامنا الجمالية هي دائماً أحكام نسبية محلية ، لكان في هذا التواضع ما يسمح لنا بالتلاق مع غيرنا من البشر ، بدلا من الاكتصار على تجريح أحكامهم ، وإدانة أدواقهم . ولا شك أن مثل هذا التسامح الجمال إنما هو وحده الكفيل بإظهارنا على ما في تاريخ الفن من « روائع » تشهد باختلاف الأمزجة وتنطق بتعدد الأدواق ^(١) .

والحق أننا إذا كنا نخلع على تقديراتنا الجمالية طابعا كلياً ، فما ذلك إلا لأننا نتوهم أن ضروب الجمال التي نعجب بها إنما هي باطنة في صميم الأشياء ، لا في ذواتنا نحن . ولكننا لو عرفنا أن القيمة بطبيعتها ذاتية ، لأدركنا أن تمسكنا بمبدأ « موضوعية القيم » إنما هو ناشئ عن اختلاط انطباعاتنا بإدراكاتنا الحسية . ولكن هذا الوهم نفسه قد يعيننا على فهم طبيعة الإحساس بالجمال : فإن ارتباط إدراكنا الحسى للموضوع الملائم بذلك الإحساس السار المتولد عنه ، هو الذى يجعلنا نتوهم أن الجمال باطن في صميم هذا الموضوع . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله : « إنه تلك اللذة المتجسمة في صميم الموضوع » ، أو تلك المتعة الباطنة في صميم الشيء (الملائم) ، بشرط ألا ترتبط هذه اللذة (أو المتعة) بحاسة واحدة من حواسنا . وكما أن الحقيقة هي تضافر الإدراكات الحسية (أو تآزرها) ، فإن الجمال أيضاً هو تضافر اللذات . وآية ذلك أننا قلما نقول عن الرائحة العطرية المنبعثة عن زجاجة من زجاجات العطور إنها جميلة ، ولكننا نقول عن الرائحة الذكية المنبعثة عن إحدى حدائق الزهور إنها رائحة جميلة ، لأنها تزيد من ذلك السحر المحسوس المائل فيما حولها من الموضوعات ، فتزيدها جمالا على جمال . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله « إنه اللذة المتحققة موضوعيا » . وهو يقول في ذلك بأسلوبه الشعاعى الجميل : « إنه إذا قدر لحيط اللذة الذهبى أن ينفذ إلى نسيج الأشياء الذى لا يكف عقلنا عن نسجه ، فإنه عندئذ لا بد من أن يضىء على العالم المرقى ذلك السحر الخفى السرى الذى نسميه في العادة باسم الجمال ^(٢) » .

وقد يعجب الباحث حين يرى سانتايانا يدخل مفهوم « اللذة » في تعريفه للجمال ، ولكن الحقيقة إن إعجاب سانتايانا باليونان قد أملى عليه اعتبار اللذة عنصراً هاماً من عناصر الظاهرة الجمالية ، مما جعله بعد « الجمال » قيمة خالصة إيجابية ، وكان

Santayana : « Sense of Beauty », p. 41.

(١)

Ibid., pp. 49 - 50.

(٢)

« الجمال » عنده قد بقي كما كان عند أفلاطون وأرسطو انسجامًا وكالًا ، وتحققًا إيجابيًا محضًا . وعلى حين أن معظم مفكرى العصر الحديث قد تخلّوا عن هذا المفهوم الكلاسيكى للجمال ، خصوصًا وأن الحركات الفنية الحديثة قد أدخلت في هذا المضمار مفاهيم جديدة مثل مفهوم « الجلال » Sublime ، ومفهوم « التعبير » ، نجد أن سانتايانا قد ظل متمسكًا بالفكرة اليونانية القديمة عن « الجمال » باعتباره قيمة إيجابية خالصة . ولا شك أن فيلسوفنا حينما ألقى أن يفسح للقيم السلبية أى مكان في علم الجمال ، فإنه قد استبعد تمامًا فكرة « القبح » من مجال الدراسات الجمالية ، فضلاً عن أنه قد اقتصر على استعارة نماذجها الفنية من أعمال الكلاسيكيين . وحدهم ، دون الاهتمام بتطبيق فكرته الجمالية على الأعمال الرومانتيكية أيضاً . هذا إلى أن سانتايانا قد أخذ عن شيلر Schiller فكرته في التوحيد بين « الفن » و « اللعب » ، على اعتبار أن الطبيعة البشرية إنما تتحقق على الوجه الأكمل في لحظات « اللعب » ، لا في لحظات « العمل » . ولكن سانتايانا لم يقتصر على القول بأن النشاط الفنى نشاط انطلاق حر ، بل هو قد حرص أيضاً على إعطاء الصدارة للقيم الفنية الحرة الإيجابية المكتفية بذاتها ، على القيم الأخلاقية المقيدة السلبية المفتقرة دائماً إلى غيرها . ولما كانت القيم الجمالية مستقلة تماماً عن « المنفعة » و « الأخلاق » ، فليس بدعاً أن نجد فيلسوفنا ينسب إليها قيمة أعظم ، باعتبارها مصدرًا لضروب أنقى وأكمل من « الإشباع » . ويمضى سانتايانا إلى حد أبعد من ذلك فيحاول في كتابه « الإحساس بالجمال » إقامة « أخلاق جمالية » على اعتبار أن الفضائل العليا (من أمثال الشرف ، والصدق ، والنظافة وغيرها) إنما هو فضائل جمالية مبعثها نفور الضمير من القبح أو الدمامة التى ينطوى عليها كل سلوك أخلاقى لا يراعى أمثال هذه المبادئ . وهكذا يعود سانتايانا إلى الفكرة اليونانية القديمة التى كانت تجمع بين الخير والجمال في مفهوم واحد : « kalokagathia » لكى يقرر أن المطلوب الجمالى الذى يقضى بالخير الأخلاقى إنما هو أجمل ثمرة من ثمار الطبيعة البشرية^(١) . ولو قدر للتجربة الجمالية التى يعيشها المرء في بعض اللحظات الممتازة من حياته أن تلقى ظلها على كل وجوده ، لكان في استطاعته أن يصل إلى فن جديد من فنون الحياة يكون بمثابة تفتح تام لكل إمكانيات الطبيعة البشرية . وهنا يكتسب « مذهب اللذة » طابعاً جمالياً على يد سانتايانا فتصبح كل فضيلة حقيقية إنما هى تلك

التي يمكن أن تندمج في لذة جمالية ، بحيث يتسبب عنها تزايد إحساس الموجود البشري بغبطة الحياة . وتبعاً لذلك فإنه يستوى في نظر سانتايانا أن نقول إن الموضوع جميل ، أو أن نقول إننا سعداء ، ما دام كل « موضوع جمالي » إنما هو « تكنيك لذة » ^(١) .

غير أن هذا الجمع بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « اللذة » قد أثار الكثير من الاعتراضات ، خصوصاً وأن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسي ، وإنما هو إدراك لقيمة ، أو اكتشاف لدلالة جمالية هيئات لأى مظهر حتى أن يستوعبها بتمامها . وليس أيسر على الباحث — بطبيعة الحال — من التوحيد بين « الفن » من جهة وبين « المتعة الجمالية » من جهة أخرى ، ولكن أليس تعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عند من لذة إنما هو (كما قال تولستوى) أشبه ما يكون بتعريف الطعام بالاستناد إلى ما يسببه لنا من لذة ؟.. الواقع أنه كما أن المهم بالنسبة إلى الطعام إنما هو الوقوف على قيمته الغذائية في حياة الكائن العضوى بصفة عامة ، فكذلك نجد أن المهم بالنسبة إلى الفن إنما هو الكشف عن الدور الذى يقوم به في حياة الإنسان ، باعتباره مظهرًا من مظاهر الوجود البشرى . وإذن فإننا إذا أردنا أن نقف على ماهية الفن ، كان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكى نحاول دراسته باعتباره وسيلة من وسائل « الاتصال » بين الناس ^(٢) . وحتى لو سلمنا (جدلاً) مع سانتايانا بأن « اللذة » عنصر جوهرى هام من عناصر « الفن » ، فلا بد لنا من أن نتذكر أننا بإزاء لذة من نوع خاص : لأنها لذة تبدو للذهن محملة بالمعاني ، عامرة بالدلالات . ولو أننا عمدنا إلى تحليل الخبرة الجمالية لتبين لنا (كما لاحظ كل من كانت وشيلر) أن « اللذة » التى تقترن بهذه الخبرة إنما هى مظهر لتوافق الطبيعة والعقل ، أو الانسجام « عالم الظواهر » مع « عالم المطلق » . وليست فكرة سانتايانا عن « الكمال » (الذى تشير إليه كل خبرة جمالية) سوى تعبير عن إيمانه الضمنى بقيمة « الجمال » من حيث هو مظهر لانسجام « الداخل » مع « الخارج » ، أو لتوافق « الطبيعة البشرية » مع « العالم الخارجى » . وإذن فإن فكرة « اللذة » لا تكفى وحدها لتفسير « الجمال » وإنما لا بد لنا من أن نفهم « الخبرة الجمالية » في ضوء فكرة سانتايانا عن توافق الموجود البشرى مع الواقع ، في اللحظة التى يتم فيها تلاقي الجوانب والخيالة مع موضوع رغبتهما . ومن هنا فإن « الجمال » ل يبدو — في نظر سانتايانا — بمثابة أوضح مظهر « للكمال » وأعظم

J. Duron : « La Philosophie de G. Santayana », 1950, p. 386. (١)

Tolstoi : « Qu'est - ce - que l'Art », p. 58 (٢)

دليل على إمكان تحقيقه . ولما كان « الكمال » هو المبرر الأوحد للوجود ، فلا غرو أن تكون « للجمال » أهميته في تدعيم « الحياة الأخلاقية » . ولهذا يؤكد سانتاينا أن الجمال هو الضامن لإمكانية توافق النفس مع الطبيعة ، وبالتالي فإنه سبب كاف للإيمان بسمو « الخير الأخلاقى » ^(١) . ومثل هذه النتيجة تقرب مذهب سانتاينا في اللذة الجمالية من شتى المذاهب المثالية في الفن ، ما دامت قيمة الفن إنما تنحصر في الطابع الأخلاقى الذى يضيفه النشاط الفنى على الحياة الإنسانية بصفة عامة .

فإذا ما انتقلنا الآن من الحديث عن طبيعة الجمال إلى الحديث عن مقومات الجمال ، وجدنا أن سانتاينا يحصر هذه المقومات في عناصر ثلاثة : المادة ، والصورة ، والتعبير . — والعنصر الأول من هذه العناصر إنما يشير إلى اللذات الحسية التى توفرها لنا الحواس المختلفة ، مع ملاحظة اختلاف حظ كل منها في درجة (ونوع) « اللذة » التى يمدنا بها . وربما كانت « لذات البصر » هى أقوى اللذات وأشدها تأثيراً ، بدليل أن فكرة « الجمال » نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض « المعطيات البصرية » ، فضلاً عن ارتباط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسى ، مما جعل كلمة « شكل » (أو « صورة » forme) تكاد تصبح مرادفة لكلمة « جمال » . ولو أننا نظرنا إلى « المحسوس المرئى » لوجدنا أن جمال الألوان فيه إنما هو المظهر الأول الذى تدرکه منه أعين المشاهدين ، وبالتالي فإن اللون أقدر عناصر الموضوع الحسى على استثارة إعجابنا وتوليد اللذة في نفوسنا (كما يبدو بوضوح لدى الأطفال ، ولدى جماعة المصورين ، ولدى غيرهم ممن يرون في الألوان أقوى تعبير عن نضارة الأشياء) . والحق أن تأثير الألوان ليس مجرد تأثير حسى ، بل هو تأثير عاطفى (أو وجدانى) أيضاً بدليل أن منظر غروب الشمس ، ومنظر الزجاج الملون في بعض الكاتدرائيات ، يثير في النفس من « الارتباطات المتنوعة » associations ما يخترق الحواس عبر القلوب ، فتفعل له النفس والجسم معاً ..

وللوظائف الحيوية — في نظر سانتاينا — دور هام في إدراك الجمال الحسى ، لأن كل قوة الشيء الجميل إنما تتوقف على سلامة هذه الوظائف ، خصوصاً وأن « الصحة » هى الشرط الأساسى الذى تستند إليه سائر اللذات . والواقع أن الوظائف الحيوية إنما هى التى تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لكل من اللعب ، والنشاط الفنى ، والتذوق الجمالى نفسه . ونحن لا نفطن في العادة إلى هذه الوظائف ، نظراً لأنها لا تملك عضواً خاصاً بها ، أو بالأحرى لأن العضو الخاص بها باطن في صميم الجسم . ولكن من

المؤكد أنه لولا تلك الوظائف الحيوية ، لفقد العالم في نظرنا الشيء الكثير من روعته وبهائه . وحسبنا أن نذكر الدور الكبير الذى تضطلع به الغريزة الجنسية في انتشار الشعور الجمالى ، لكى نتحقق من أهمية هذه الوظيفة الحيوية في مضمار النشاط الفنى . ولا غرو ، فإن الغريزة الجنسية — عند الإنسان — لم تقتصر على حل مشكلة التكاثر ، بل هى قد أخذت على عاتقها حل هذه المشكلة بما يتلاءم مع طبيعة النوع البشرى ، فكان من ذلك أن اقترنت بعملية التكاثر أرجاع عديدة وارتباطات متنوعة عملت على إضفاء هالة من السحر والجمال والسمو على علاقة الرجل بالمرأة . ولما كانت الرغبة الجنسية لدى الإنسان رغبة مستمرة لا ترتبط ببعض المواسم الخاصة ، فقد استطاعت هذه الرغبة أن تتحرر من الحاجة المباشرة ، كما جاءت بعض الغرائز الأخرى فانضافت إليها ، وأصبح في وسع الإنسان أن يركز اهتمامه في صفات موضوع الحب ، أو أن يحوله نحو موضوعات أخرى ، مما عمل على ظهور اهتمامات ثانوية حول موضوع الغريزة الأصلية ، فوجد النشاط الفنى مجالاً واسعاً لممارسة حبه للجمال وولعه بالصفات الجميلة . « وكما أن القيثارة التى جعلت في الأصل للتذبذب مع حركات الأصابع قد نهتز لأية نسمة من الهواء ، فإن طبيعة الرجل التى خلقت في الأصل للإقبال على المرأة والانتباه إليها ، قد تستجيب أيضاً للجنابات أخرى ، ومن ثم فإنها قد تذوب حنائاً لكل ما في الوجود »^(١)

وإذا كانت النظريات المثالية — في علم الجمال — قد دأبت على احتقار المحسوس وازدراء الجمال الحسى ، فإن سانتايانا يؤكد أن العنصر الحسى (أو المادى) في الجمال إنما هو الدعامة الأولى ، بل الركيزة الأصلية ، التى يقوم عليها كل تأثير فنى . ومعنى هذا أنه بمجرد ما يختفى العنصر المادى من أى موضوع جمالى فإن الانفعال المرتبط بهذا الموضوع لا بد من أن يصبح سطحيًا ، ضعيفًا ، إن لم يختف على الإطلاق . ولا غرابة في ذلك مطلقًا ؛ فإن كل شيء لا بد من أن يصبح عديم التأثير ، بمجرد ما تضعف المادة ، أو بمجرد ما تصبح جدياء . ولو لم يكن البارثون مصنوعًا من الرخام ، أو لو لم تكن النجوم وضاء ذات نار ، لكانت بلا شك أشياء ضعيفة لا تنطوى على أى تأثير . . . حقا إن المادة ليست كل شيء في الجمال (فإن جميع المساكن المبنية بالرخام ليست بالضرورة مساكن جميلة) ، ولكن من المؤكد أن المادة هى مبدأ (أو بداية) الجمال ، كما أن

الإحساس هو مبدأ (أو بداية) المعرفة . وليس من مظاهر النبيل في شيء أن ينعدم لدى المرء كل إحساس بالقيم المادية للموضوع الجميل ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن انعدام مثل هذه الحسّاسية هو الكفيل بإثارة شكوكنا حول مدى مشروعية « الانفعال الجمالي » في مثل هذه الحالة . ولهذا يؤكد سانتاينا مرة أخرى أن المادة هي بالضرورة الدعامّة الأساسيّة لكل ظاهرة جمالية^(١) .

ثم ينتقل فيلسوفنا بعد ذلك إلى الحديث عن العنصر الصوري (أو الشكلى) Formal في الجمال فيقرر أن إدراك الجمال الصوري يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية . وهنا يدرس سانتاينا « الأشكال البصرية » فيقول إن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز كل انطباع حسي على ذلك الجزء المركزي من الشبكية ، ألا وهو الجزء الذي يملك أكبر درجة من الحسّاسية . وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية التي يقترن بها تنبيه عام لسلسلة من النقاط الماثلة على الشبكية ، كل بحسب كفاءتها الخاصة أو موضوعها الخاص . وسرعان ما تكتسب هذه الإحساسات نزوعاً واضحاً نحو التكرار بعضها مع البعض الآخر ، بحيث إنه بمجرد ما يحدث أى انطباع حسي على أية نقطة من النقاط على السطح الخارجى للشبكية ، فإن مثل هذا الانطباع سرعان ما يقترن بتيهج في مركز الإبصار نفسه يسير في حركته جنباً إلى جنب مع نقاط الشبكية التي تعرضت للتنبيه . وهكذا تتكون شبكة من الارتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أية نقطة سطحية من نقاط سطحية من نقاط الشبكية وبين مجموع النقاط الأخرى ، وكأن العلاقة بينهما هي علاقة النقاط الهندسية بالمستوى أو المجال الذي توجد فيه . وتبعاً لذلك فإن للأشكال الهندسية قيماً جمالية مختلفة (أو متباينة) ، نظراً لاختلاف الجهد الحسي والعضلي الذي تقوم به العين لإدراك كل شكل من هذه الأشكال . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن العين حين تدرك « الدائرة » ، إنما تقوم بمجموعة من التواترات العضلية الموضوعية التي تتسم بنوع من الاتزان أو التعادل ، فلا تلبث أن تجد نفسها مضطرة إلى الارتداد نحو المركز ، وكأنها هو من الدائرة بمثابة مركز ثقل ، مما يولد لدى المرء ضرباً

من الإحساس بالاستواء أو التكافؤ المطلق. وهو الإحساس الذى يشعرنا من جهة بالنقاء الجمالى للدائرة كشكل هندسى، ومن جهة أخرى بفقر الدائرة ورتابتها (إن لم نقل دمايتها) كصورة جمالية. وأما حينما توجد العين بإزاء شكل بيضاوى Ellipse، فإنها لا تستشعر مثل هذا الملل (أو هذه الرتابة)، نظراً لأنها تجد نفسها مضطرة إلى القيام بحركة تنظم بمقتضاها أجزاء هذا الشكل، وتخضع بعضها للبعض الآخر، وبالتالي فإننا نلاحظ فى هذه الحالة تنوع التوترات الموضوعية التى تقوم بها العين، مما يؤدى إلى خصوبه التأثير أو ثراء الانطباع الحسى المترتب على إدراك العين لمثل هذا الشكل الهندسى، وهناك أشكال هندسية أخرى أكثر تعقيداً وأشد انحناء، مما يؤدى إلى زيادة الإيقاع الذى تقوم به عضلات العين فى حركاتها الطبيعية، ولهذا فإننا نشعر بارتياح أكبر لمشاهدة تلك الأشكال، وقد نطلق عليها اسم «الأشكال الهندسية الرشيقة»^(١)

وسانتايانا يلاحظ أيضاً أننا إذا كنا كثيراً ما نسر لرؤية «الأشكال المتناظرة» : Symetrical forms ، فما ذلك إلا لأن «التناظر» يعبر عن الإحساس بالتكافؤ والاقتصاد ، نتيجة لتوازن التوترات العضلية التى تقوم بها العين حين تدرك الأشياء المتناظرة ، فضلاً عن ارتياح النفس لتحقيق الشيء المنتظر ، واستمتاعها بالإيقاع الذى درجت عليه ، واغتهاطها للتعرف على الشيء الذى سبقت لها رؤيته . فالتناظر إنما هو حالة خاصة من حالات «الوحدة فى التنوع» (أو الكثرة) «unity in variety» ، وسانتايانا يسلم بالنظرية الكلاسيكية فى الجمال فيعتبر هذا المبدأ مبدأ أساسياً من المبادئ الجوهرية لجمال الشكل . وهو هنا يتابع فشـر Fechner فى تصنيفه العام للأشكال ، فيحدثنا عن طبيعة «التعدد» أو «التنوع» المراد توحيده فى كل حالة من الحالات ، لكى يبين لنا أن جمال الشكل إنما يتوقف فى خاتمة المطاف على «تركيب» أو «بنية» stucture كل موضوع جمالى «على حدة» .

حقاً إننا قد نسر لرؤية الإمتداد الشاسع للسماء الزرقاء ، أو قد نجد متعة كبرى فى تملّ منظر النجوم العديدة المتناثرة فوق رؤوسنا ، وكأن «الكثرة» وحدها قد تولد لدينا ضرباً من اللذة الجمالية ، ولكن الحقيقة — فيما يرى سانتايانا — أن الكثرة هنا مقترنة بضرب من «الاطراد» أو «التجانس» مما يوحي إلينا بأن ثمة «وحدة» تكمن من وراء هذا «التعدد» . فنحن نشعر بأن السماء هى بمثابة «أرضية» متجانسة تبرز من

فوقها أشكال السحب أو أضواء النجوم ، فترتاح أبصارنا لرؤية تلك الصور العديدة التى تتمايز فوق هذه « الخلفية » المشتركة ، وكأننا نحس بالفضاء المخض الذى يجمع بين كل تلك الأشكال المتعددة . ولكن هذا الضرب من « الجمال الصورى » لا يخلو من رتبة وضعف ، من حيث قدرته التعبيرية ، وذلك لأن عنصر « التنظيم » أو « البناء » غير متوافر فيه . وأما حينما تحيى الذاكرة فتجعلنا نتعرف فى أشكال السحب المتناثرة فى الأفق على صور بعض الحيوانات أو المشاهد المألوفة لدينا ، فهناك تتضاعف اللذة الجمالية التى نحس بها عند رؤيتنا لتلك الأشكال : ولا شك أن « التماذج » types التى سبق لنا تحصيلها فى خيرتنا الجمالية الطويلة هى التى تقوم بمهمة « تنظيم » أو « بناء » تلك الأشكال ، فتكشف لنا القيم الجمالية لأمثال هذه الموضوعات من خلال تجربتنا الفنية السابقة . وهنا يلعب قانون اللذة دوره الهام فى تحديد كفيات الموضوعات الجمالية السارة (أو الملائمة) ، خصوصاً وأنتا — فيما يقول سانتايانا — « لا نعرف ما هو « المثل الأعلى » the Ideal ، إلا لأننا نلاحظ ما يروقنا (أو ما يسرنا) فى العالم الواقعى » (١)

وهنا قد يقال إنه إذا كان للشيء الجميل ثراؤه وخصوبته ، فما ذلك إلا لأنه يثير لدينا إحساساً غامضاً مختلطاً يجعلنا عاجزين تماماً عن تحديد مضمزه أو فهم تعبيره أو تعيين صورته . وأصحاب هذا الرأى يقررون أن الصورة الجمالية الحقة إنما هى تلك الصورة الخصبة العامرة بآلاف من الصور الممكنة ، فلا يكاد المرء يشاهدها حتى يجد نفسه بإزاء جمهرة من الأشكال والأطياف والصور . وبهذا المعنى يكون موطن الجمال فى « الموضوع الجمالى » كائنًا — على وجه التحديد — فى جانبه الخفى المضمّر ، فلا يكون المنظر الطبيعى مجرد مشهد محدد ، بل يبدو لنا على صورة حقيقة خصبة غنية لا يفصح ظاهرها عن باطنها ، ولا يكون فى وسع العين أن تستوعب شتى جوانبها . وليس من شك فى أن هذا « اللاتحدد » indetermination الذى تتسم به بعض مناظر الطبيعة إنما هو الذى يفسح المجال أمام حواسنا ، ومخيلتنا ، فلا يلبث المرء أن يسقط انفعالاته وأوهامه وأحلام يقظته على تلك الأشكال (أو المناظر الطبيعية) الماثلة أمام ناظره ، وعندئذ يحس بأن للطبيعة حقاً سحرها الذى لا يدانيه أى سحر آخر ! ولكن سانتايانا يحذرنا من الاستسلام لوهم « اللاتحدد » : فإن الجمال — فى رأيه — لا بد من

أن يقترب بالشكل (أو الصورة) ، و « الشكل » . لا بد من أى يجيء « محددًا » . وإذا كان مفهوم « البناء » structure مفهومًا أساسيًا من مفاهيم الجمال ، فما ذلك إلا لأن كل موضوع لا بد من أن يتخذ « شكلًا » (أو صورة) ، وإلا لما كان في وسعه مطلقاً أن يؤثر على نفوسنا ، أو أن « يشكل » . أحاسيسنا . وليست أهمية « الأسلوب » أو « الطراز » style في العمل الفني سوى مجرد تعبير آخر عن أهمية « العنصر الشكلي » (أو الصوري) في الجمال بصفة عامة . والحق أن التقدم الفني إنما يسير دائماً في اتجاه التمييز والتحديد ، لا في اتجاه الانفعال المهوش ، وحلم اليقظة بخيالاته وتهاويله ^(١) .

ومهما كان من أمر تلك النزعات الرومانتيكية التي تعلو من شأن اللامتناهي ، واللامتحدد ، والغامض ، والمهوش ، فإن سانتايانا يؤكد — على العكس من ذلك تماماً — أن « الكمال » perfection يفترض « التناهي » finitude ، وأن « الجمال » يقتضى « التحديد » precision . فلا بد للفنان من أن يرتد إلى الطبيعة في صبر وتواضع ، محاولاً دراسة ما فيها من « أشكال نموذجية » ، عاكفاً على تعمق أنماطها وتغيراتها ، مهتماً دائماً بالعمل على ترويض خياله عن طريق هذا الاحتكاك المستمر بالعالم . وسانتايانا حين ينتقد وهم « الكمال اللامتناهي » ، فإنه يكشف عن مزاج كلاسيكي نشأ في أحضان منطقة البحر الأبيض المتوسط ، وتأثر بدراسة الفن اليوناني القديم . ومن هنا فإنه ليس من الغرابة في شيء أن نراه يقرن الجمال بمفهوم « البنية » structure ، مؤكداً أن الأشياء لا تكون جميلة اللهم إلا حين تكون قد نجحت في استبعاد كل عنصر من عناصر « اللاوجود » ، لكي تبدو في كامل تحددها ووافر امتلائها . ولا شك أن فيلسوفنا هنا إنما يعارض شتى النزعات المثالية ، والخيالية ، والرمزية ، بما فيها سائر الاتجاهات الحديثة القائمة على تهاويل الوجدان وأوهام اللامتناهي ^(٢) !

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الطبيعة — فيما يقول سانتايانا — لوجدنا أنها حافلة بالتماذج العضوية المنتظمة ، والعناصر المتناسكة المتسقة ، مما يرر القول بأن هناك « أشكالاً » محددة تتكرر على مرأى من إدراكنا الحسى العادى ، فتكون بمثابة الأسس التي نستطيع بالاستناد إليها أن نتصور العالم تصوراً جمالياً . ولئن كان الإنسان قد احتاج

Ibid., pp, 151 - 152 (§ 37)

(١)

- J. Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950,

(٢)

إلى فترة طويلة من الزمن قبل أن يتمكن من استخلاص تلك « النماذج » types ، وانتزاعها من مجرى الحياة العملية النفعية ، إلا أن الجهد الهائل الذى قام به زعماء الفن الكلاسيكى قد عمل على تزويدنا بأنماط شكلية من الإدراك ، كانت بمثابة نماذج طبيعية ومثالية فى الآن نفسه . ومهما كان من أمر تلك المصاعب التى قد يصطدم بها الفن حين يحاول اليوم استعادة تلك « الأشكال » ، فإن من المؤكد أن الطبيعة هى التى تزود الفن بأمثال هذه النماذج . وليس من سبيل أمام الفنان — اليوم — لتجنب خطر الوقوع فى رتابة المواضع الفنية الأكاديمية من جهة ، وانحرافات الذوق الناجمة عن الرغبة فى التجديد من جهة أخرى ، اللهم إلا بمعاودة الاتصال بالطبيعة وتجديد هذا الاتصال يوماً بعد آخر .

حقاً إن سانتايانا يقرب « الجميل » من « النافع » ، فى أكثر من موضع ، على اعتبار أن الكثير من الأشكال الفنية قد صدرت عن بعض الضرورات العملية (أو الحاجات النفعية) ، ولكن هذا لا يعنى أن تكون « القيم الجمالية » مجرد « قيم عملية » أو مجرد « وسائل نفعية » . والواقع أن الإنسان فى حاجة إلى التكيف مع الطبيعة ؛ وهذا التكيف نفسه هو الذى أدى بأشكال فن كفن المعمار (مثلاً) إلى التوافق مع الضرورات العملية (بما فيها عوامل الوقاية ، والاحتواء ، والإضاءة ، والاقتصاد ، والتحمل ، وتنوع المواد الأولية .. إلخ) . ولكن عين الإنسان لم تلبث أن اعتادت أنماطاً معينة من الصور ، نتيجة لتكرار إدراكها لأمثال هذه الأشكال النموذجية ، فأصبح خط المنفعة هو بعينه خط الجمال . ومن هنا فإن سانتايانا لا يسلم مع أفلاطون بوجود « جمال مطلق » يتحكم فى نظام العالم ، بل هو يقرر أن تنظيم العالم قد نشأ عن فعل بعض القوى الآلية (أو الميكانيكية) التى حددت لنا بعض « النماذج » أو « الأنماط » ، فلم يكن على إدراكنا الجمالى — من بعد — سوى أن يراعيها فى تذوقه للجمال .

ولسنا نريد أن نستعرض فى شرح مذهب سانتايانا « الطبيعى » فى تفسير الجمال الصورى ، وإنما حسبنا أن نقول إنه إذا كان « الجميل » فى رأى فيلسوفنا وثيق الصلة « بالضرورى » أو « النافع » ، فما ذلك إلا لأن نطاق « الظواهر الروحية » خاضع هو نفسه لقانون « التكيف » بوصفه قانوناً طبيعياً عاماً . حقاً إن النشاط الفنى يمثل « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » (كما يقال عادة) ، ولكن كل مهمة الفنان إنما هى الامتداد « بالمنفعة » بحيث تستحيل إلى « جمال » . وهنا يكون عامل « اللذة » أو « المتعة » بمثابة العامل الأساسى فى صبغ بعض الأشكال التجريدية بقيم جمالية ، نتيجة

لما يترتب على إدراكنا لتلك الأشكال من إحساس ملائم يرتبط بفعل بعض التوترات العضلية والحسية . وهكذا يخلص سانتاينا إلى القول بأن « الجمال إنما هو الضامن لإمكان توافق النفس مع الطبيعة »^(١) .

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير من عناصر الجمال ، ألا وهو عنصر التعبير expression ، وجدنا أن سانتاينا يفسر « التعبير » باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضى على المضمون الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة ، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق لهذا العمل . وعلى حين أن فيلسوفاً مثل كروتشه Croce قد جعل من « التعبير » ظاهرة جمالية أساسية لا تكاد تنفصل عن « الحدس » ، نجد أن سانتاينا يعد « التعبير » عنصراً مستقلاً قائماً بذاته ، وكأنما هو يمثل مجموعة من التأثيرات الخارجية التي تنضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية ، مادياً كان هذا المضمون أم صورياً . فالتعبير إنما ينفذ إلى مجال الشعور الجمالى من خلال عملية الاستثارة الوجدانية ، لا من خلال عملية الإدراك الحسى المباشر . وهذا هو السبب في أن دلالة التعبير قد لا تكون في أصلها دلالة جمالية ، وإنما هي تكتسب هذه الصبغة من خلال اقترانها بالمضمون المادى والصورى لأى موضوع جمالى . وعلى حين أن جماعة « التعبيريين » expressionism قد تصوروا أن لدى « الذات » قدرة على الامتداد إلى « الموضوع » ، من أجل إسقاط مشاعرهما عليه ، أو تحقيق ضرب من التطابق بينهما وبينه ، نجد أن سانتاينا يرفض هذه النظرية التعبيرية ، ولكي يؤكد لنا أن القوة التعبيرية التي ننسبها إلى أى موضوع إنما تمثل مجموعة من الشحنات الوجدانية التي انضافت إلى هذا الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواضيع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة . وآية ذلك أننا حيناً ننسب إلى أى منظر طبيعى جمالاً تعبيرياً ، فإننا عندئذ إنما نستعيد في أذهاننا بعض الذكريات السارة التي ارتبطت بهذا المنظر ، وبالتالي فإننا نخلع عليه سحراً عميقاً نستمد منه ذكرياتنا الماضية ونضعه حول المنظر الحاضر كهالة من السعادة تغلف بها هذا الموضوع . وهكذا تجيء هذه الارتباطات الذهنية فتضاف إلى « الموضوع المدرك » ، وتضى عليه جمالاً من نوع آخر هو ما يسميه سانتاينا باسم « جمال التعبير » . وأما كلمة « قوة تعبيرية » expressivity فإن سانتاينا يعنى بها قابلية الإيحاء التي يتمتع بها أى موضوع ، بحيث

يكون في وسع صوره الخاصة أن تستثير في أذهاننا صوراً أخرى . فليست « القوة التعبيرية » التي يمتلكها أى موضوع سوى دائرة الأفكار التي تحيط به في الذهن ، ومثل هذه الدائرة لا بد من أن تتنوع بتنوع القدرات الذهنية الموجودة لدى هذا المشاهد أو ذاك . ولكن عنصر « المتعة » لا بد أيضاً من أن ينضاف إلى هذه « الأفكار » أو تلك « الخواطر » المستثارة ، وإلا لما كان للتعبير أى مدلول جمالى ^(١) .

ولا بد لنا من أن نتوقف قليلاً عند نظرية سانتايانا في صلة الفن بحياة العقل : فإن هذه النظرية تبين لنا كيف أن الجمال وثيق الصلة بشئى المظاهر الأخرى لكمال الطبيعة ، وبالتالي فإنها ترينا كيف أن الفن على توافق تام مع الإنجازات الأخرى للحياة العقلية . وقد كتب سانتايانا كتابه الثانى في علم الجمال ، ألا وهو كتاب « العقل في الفن » Reason in Art لكى يكشف لنا عن طبيعة الفن ، ووظيفته في التقدم البشرى . وليس في وسعنا — بطبيعة الحال — أن نأتى هنا بالتفصيل على نظرية سانتايانا في تفسير نشأة الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن هذه النظرية تطبيق لموقف سانتايانا الفلسفى العام في اعتبار العقل (أو الروح) مجرد ظاهرة عرضية (أو ثانوية) épiphénomène ، بدليل أن فيلسوفنا يعد الفنون بمثابة نتيجة آية تولدت عن تلقائية الغرائز . فلم تكن المحاولات الفنية الأولى سوى مجرد محاولات عشوائية ، تلقائية ، نتجت عن بعض الحركات العفوية للسلوك البشرى ، مثلها في ذلك كمثل إشارات الإنسان وضحكه وبكائه وصياحه ونطقه وتجهمه وغيرها من الحركات الأخرى المتوقعة تماماً على الحاجة المباشرة . وقد وجد الفرد في القيام بأمثال هذه الحركات نشاطاً ممتعاً نسبته إلى نفسه ، فلم يلبث أن كرر تلك التجارب الملائمة مستمتعاً بما كانت تنطوى عليه من لذات جمالية ، نظراً لأنه لاحظ أنها تعدل من حالة حساسيته ، وأنها تزوده بضروب جديدة من « الإشباع » . ومن هنا فإن الرقص والموسيقى والشعر ، وشئى فنون الحركة لم تكن في الأصل (لدى الإنسان البدائى) سوى مجرد منافذ لاستنفاد طاقة الإنسان التراثية ، عن طريق القيام ببعض الحركات التي تغير من وضع الجسم ، أو تنشيط بعض طاقاته ، أو تشبع ميله إلى الإيقاع ... إلخ . ولا شك أن الإنسان حينما فطن إلى « المتعة » التي تنطوى عليها أمثال هذه الحركات العابرة ، فإنه لم يلبث أن حاول البحث عن طريقة ناجعة لتسجيلها وتخليدها حتى لا تزلزل بسرعة في دوامة الزمان ، ومن هنا فقد راح

الإنسان يبحث عن أشكال أخرى من النشاط تكون أقدر على البقاء ، وسرعان ما تحقق من أن في استطاعته أن يسجل آثاره على الأشياء فكان من ذلك أن ظهرت فنون البناء والنقش والنحت .. إلخ . ولا شك أن الإنسان الأول حينما استطاع أن يبتنى لنفسه قصرًا من الرمل ، فإنه قد وجد في هذا الفعل دليلًا على أن في وسعه تسخير الأشياء لخدمته ، وبالتالي فإنه لم يلبث أن انصرف إلى تعديل مسكنه وتأنيس طبيعته^(١) . وهكذا كانت بداية الفن هي تلك العملية البسيطة التي شعر خلالها الإنسان بأن للفعل الذي يقوم به بعض النتائج العملية المفيدة ، فكان هذا الشعور بمثابة أول معرفة تكنولوجية بمعنى الكلمة . والفن هنا كالحياة سواء بسواء : فإنه وإن كان في أصله تلقائيًا يقوم على المحاولة والخطأ ، إلا أنه سرعان ما يثبت كل فعل يضمن له النجاح . ومعنى هذا أن من شأن الفعل الناجح أن ينظم الصدف السعيدة ، لكي يحيل « المحاولة » إلى « تكتيك » .. وهنا تلعب الخبرة دورًا كبيرًا في مساعدة الإنسان على سبر غور إمكانياته ، إذ تمحي من ذاكرة الإنسان آثار المحاولات الفاشلة ، لكي يتسجل في ذهنه تكتيك « المحاولة الناجحة » ، وعندئذ تتكون لديه بمرور الزمن بعض العادات الصالحة ، ويستحيل النجاح نفسه إلى « حكمة » ثم لا يلبث الفنان أن يتحرر رويدًا من تلك التلقائية الآلية البدائية ، لكي يشرع في تصور غاياته ، فيفتح بذلك أمام الإنسان طريقًا للوصول إلى مرحلة الانطلاق أو الحرية (في الفن) ، وبالتالي يضع الدعائم القوية لتوطيد حياة العقل . وبمقدم الفن يصبح في وسع الإنسانية أن تصطنع في نشاطها بعض الأدوات الثابتة ، ويصير في إمكان الإنسان تكييف الأشياء الخارجية مع مطالبه الداخلية (أو مع قيمه الباطنية) . ولئن كان العمل الفني هو في أصله مجرد « حلم مسجل » ، إلا أن هذا الحلم لم يعد مجرد هبة فردية قد جاذبها عليه شيطان اللحظة العابرة ، بل هو قد استحال إلى رمز نافع للمستقبل ، فأصبح في استطاعته أن يشق الطريق أمام أعمال فنية أخرى . وقد لا يكون الفنان سوى مجرد « حالم » ، ولكنه « حالم قادر تضي لنفسه أن يحلم بالعالم الواقعي » . وسانتايانا يسهب في الحديث عن نشأة الفنون المختلفة ، بما فيها المعمار ، والرقص ، والموسيقى ، والشعر ، وغيرها من الفنون ، لكي يبين لنا كيف أن معظم هذه الفنون قد صدرت في الأصل عن ضروب غير جمالية من النشاط . فالرأى القائل بنشأة الفن في استقلال تام عن غيره من مظاهر النشاط البشري إنما هو رأى

متهافت تكذبه حالة الفن في المجتمعات البدائية (وفي الحضارات القديمة أيضاً). ولكن كان سانتاينا لا يتحدث عن صلة الفن بالسحر magic ، إلا أننا نجده يؤكد أن « الوظيفة الجمالية » المحضة للفنون لم تتضح إلا في عصر متأخر جداً ، حينما استقلت القيم الجمالية عن القيم العملية والنفعية . ومهما يكن من شيء ، فإن التاريخ شاهد — فيما يقول سانتاينا — على أن مثل الفن كمثل العقل من حيث أن كلا منهما إن هو إلا مظهر لتحقيق نجاح الحياة .

وسانتاينا يتوقف طويلاً عند فنون اللغة (من شعر ونثر) ، لكي يحددنا عن صلة الشعر بالحقيقة ، ووظيفة اللغة في الشعر ، وأشهر الشعراء الفلاسفة (من أمثال لوكريوس ودانتى وجيته) ، كما يحددنا أيضاً عن فن الموسيقى وصلته بحياة العقل ، فضلاً عن أننا نجده يسهب في الحديث عن الفنون التشكيلية وصلتها بالمثل الأعلى الكلاسيكي .. إلى آخر تلك الدراسات الجمالية العميقة التي يفيض بها كتاب « العقل في الفن » . ولكن الذي يعيننا بصفة خاصة من كل هذه الدراسة إنما هو حديث سانتاينا عن صلة الفن بكل من الأخلاق والحياة ، في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتابه المشار إليه . وهنا يبدأ فيلسوفنا حديثه باستيعاب الاتجاهات المختلفة الممكنة في تصور مشكلة الصلة بين الفنون والحياة ، فيحصرها في مواقف أربعة . والموقف الأول من هذه المواقف إنما هو ذلك الذي يفصل الفن تماماً عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن ، وأن النشاط الفني نشاط غير مشروط ، وبالتالي أنه نشاط مستقل استقلالاً تاماً عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى . ولا شك أن هذا الموقف هو الذي عمل على نشأة « عبادة الجمال » (على نحو ما عبر عنها بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ورجال الفن) . وأما الموقف الثاني فهو على النقيض تماماً من الموقف الأول : لأنه يستبعد النشاط الفني من مظاهر النشاط البشري الجدى ، فيساير أفلاطون في طرده للشعراء من جمهوريته ، ويحجر على الفن باسم الرقابة الأخلاقية الصارمة . (ولا يختلف كثيراً عن هذا الموقف موقف أولئك الذين ينسبون إلى الفن وظيفة ترويجية — باعتباره مجرد أداة للتسلية — في نطاق حياة منظمة تحكمها مقولات الفعل) . وأما الموقف الثالث فهو ذلك الذي ينسب إلى الفن قيمة نسبية بوصفه مرحلة ضرورية من مراحل التقدم الديالكتيكي للروح البشرية ، وإن كان من شأن هذا التقدم أن يقضى بالضرورة إلى تجاوز الحياة الجمالية ، من أجل الانتقال نحو مرحلة أخرى قد يمثلها العلم أو الأخلاق أو الدين . وأصحاب هذا الاتجاه يعترفون بقيمة الفن ، ولكنهم يخضعونه لمبدأ تقويمي يحكم عليه سلفاً بالبقاء في

مستوى أدنى من مستويات غيره من مظاهر النشاط البشرى ، ومن ثم فإنهم لا ينسبون إلى الفن أى طابع نوعى باعتباره مجرد مرحلة مؤقتة من مراحل تطور الوعى البشرى . وأما الموقف الأخير (وهو فى نظر سانتايانا الموقف الأوحد الذى يتصف فى الحكم على الفن) فهو ذلك الذى يدمج النشاط الجمالى فى صميم الحياة العقلية للموجود البشرى ، باعتباره مظهرًا من مظاهر سعى الإنسان نحو تحقيق المثل الأعلى ، وبذلك لا يكون الفن مستقلاً تماماً عما عداه من مناشط الحياة الإنسانية ، ولا يبقى بمعزل تماماً عن الحياة الجدية ، ولا يظل خاضعاً خضوعاً مطلقاً للأشكال العليا من أشكال الحياة الروحية . ولا يجد سانتايانا أدنى صعوبة فى البرهنة على تهاافت الموقفين الأولين باعتبارهما مجرد اتجاهين خطيرين ينطويان على تجاهل تام لشروط المثل الأعلى العقلى . والواقع أننا حينما نعلى من شأن الفن إلى الحد الذى نجعل معه من النشاط الفنى حقيقة عليا تحمل تبريرها فى ذاتها ، دون أن تكون عليها أدنى تبعه بإزاء أى شئ آخر ، فإننا نجعل من هذه الحقيقة الفنية واقعة جذباء مصطنعة ، لا صلة لها على الإطلاق بالحياة الواقعية ، فى حين أن من واجب الفنان أن يكشف لنا عما فى الوجود من إمكانيات الانسجام أو من ضروب التوافق . وليس أبعد عن الفن ، بل ليس أدعى إلى اليأس ، من تلك الاتجاهات الفنية المزعومة التى يحيل أصحابها الفن إلى مجرد مخدر أو أفيون ، وكأن كل مهمته إنما تنحصر فى استشارة خيالنا ، وتيسيج انفعالاتنا ، دون أن تكون له أدنى صلة بوجودنا الواقعى أو بسعادتنا الحقيقية . ولا شك أن الفن حين يقف عند الأوهام والمظاهر ، فإنه لن يزيد عن أقاصيص « ألف ليلة وليلة » بما فيها من أحلام وتهاويل وعريضة فكرية ! وسانتايانا يحمل أيضاً على فنون الرمزيين والتعبيريين لأنه لا يرى فيها سوى فنود هزيلة تتوقف عند المظاهر ، دون أن تمتد إلى صميم حياتنا العقلية الخفية بما فيها من قيم وأمثلة عليا . والحق أننا إذا أردنا أن نرقى بالفنون إلى مستوى النشاط العقلى المثالى ، فإنه لا بد لنا من أن نربطها بوظائفنا العقلية الأخرى ربطاً وثيقاً ، بحيث لا يكون هناك فرق بين أن نحمل الأشياء ، أو أن نجعلها نافعة أو أن ندركها فى صميم حقيقتها . ومعنى هذا أن سانتايانا يريد للفنان أن يحترم ذلك الثالوث اليونانى المقدس، ألا وهو الثالوث الفضيلة والحكمة والجمال، فلا يجعل من نشاطه الفنى سوى سعى وراء ذلك الانسجام الحقيقى الذى يجعل العالم أهلاً لتقبل النفس، ويجعل النفس أهلاً لتقبل العالم، كما فعل قديماً شاعر كسوفو كليس، أو كما فعل حديثاً مصور مثل ليوناردو دافنشى^(١) (١٤٥٢ — ١٥١٩).

وأما أولئك الذين يحذون حذو أفلاطون في رفضه للفن باسم الأخلاق ، فإنهم لن يخدموا العقل بمثل هذا الحجر الصارم على حرية الفنانين ، بل هم سوف يحرمون العقل نفسه من طائفة هامة من القيم ، ألا وهي « قيم الحواس » . والواقع أن كل أخلاق تنادى باستبعاد الفن إنما تجعل من « المثل الأعلى » حقيقة جزئية هزيلة لا تعبر في شيء عن خصوصية الوجود البشرى . وأما الحكمة الحقيقية فإنها تنظم وترتب ، دون أن تطرد أو أن تستبعد ، وبالتالي فإنها تعرف كيف تضع « قيم الحواس » في موضعها الصحيح إلى جوار غيرها من القيم . وليس من الصحيح أن الفن يثير الأهواء ويطلق العنان للمشهورات ، بل الصحيح أنه يصعدها ويتسامى بها ، حين يقرنها باهتمامات أخرى كالذكاء أو الجمال . فالفن أداة فعالة يصطنعها العقل البشرى من أجل السيطرة على التجربة سيطرة واقعية عينية concrete^(١) .

والفنان — على العكس من العالم — لا يحيل التجربة إلى نسق مجرد من العلاقات ، بل هو يخلع على التجربة طابعاً تأليفيّاً ، حين يستبقى القيم الحسية للإدراك ، مستوعباً بذلك شتى جوانب الحياة العقلية . وإذن فليس أجذب من تلك الأخلاق التى تحتقر قيم الحواس دون أن تفتن إلى أن هذه القيم الحسية إنما هى بمثابة المادة الضرورية اللازمة لتشييد شتى البناءات العليا للنشاط الروحى . وما أشبه محتقرى الحواس بذلك الطائر الذى يتشكى من مقاومة الهواء ، دون أن يدرك أنه لولا تلك المقاومة لما كان فى وسعه أن ينشر جناحيه فى أجواز الفضاء ! وهل يستطيع الإنسان أن يتصور انسجاماً لا تقدم لنا مادته الإحساسات ؟ أو هل يكون من حق الإنسان حين يبلغ مرحلة التحقق أو الاكتمال أن ينسى ثراء نقطة الانطلاق ؟

إن البعض ليضع الفن فى مستوى أدنى بكثير من مستويات الأخلاق أو العلم أو الدين أو الفلسفة ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الفن يزيد من ثراء تجربتنا الباطنية ، وأن الكشف عن الجمال إنما هو — بالنسبة إلى البشر — أكبر دليل على إمكان تحقق الخير الأسمى فى صميم التجربة البشرية . والحق أن الفن إنما هو الشكل الوحيد من أشكال الفعل ، الذى يستطيع أن يزودنا — عن طريق تأمل الجمال — بذلك التحقق المثالى الذى هبات للتجربة أن توفره لنا ، اللهم إلا فى القليل النادر ، ألا وهو اتحاد الحياة والسلام معاً . ولعل هذا هو السبب فى أن الجهد الأخلاقى كثيراً ما يصطبغ بصبغة

جمالية ، خصوصاً إذا تسنى لهذا الجهد أن يتحقق في وسط أكثر حرية .. وإذا كانت الرابطة وثيقة — في نظر سانتاينا — بين علم الجمال وعلم الأخلاق ، فما ذلك لأن فيلسوفنا يريد أن يخضع القيم الجمالية للقيم الأخلاقية (أو العكس) ، بل لأن ثمة تبادلاً طبيعياً (في نظره) بين الأعمال الفنية وأفعال الحياة ، ولأن جمال الفن لا يمكن أن ينفصل عن إنسانية السلوك . وسواء نظرنا إلى فن الفنان أم إلى فن الصانع ، بل سواء توجهنا بأبصارنا نحو الفنون الجميلة أم نحو الفنون النافعة ، فإننا لا بد من أن نعترف — في كلتا الحالتين — بأن الجهد الأسمى الذي لا بد للإنسان من أن يبذله لكي يحيا حياة إنسانية بمعنى الكلمة ، إنما هو ذلك الجهد الذي يتجلى في خلق الجمال وتذوق الآثار الجمالية . وإذا كان ثمة معنى لذلك العمل الشاق الذي يقوم به الإنسان طوال حياته ، فإن هذا المعنى لن ينفصل عن سعادة الاستمتاع بالانسجام ، ولذة الشعور بالجمال . وإذن فإن « الخبرة الجمالية » إنما هي تلك الخبرة الممتازة التي تحقق ضرباً من التوافق بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة ، أو بين عقلنا وتجربتنا ، فتقضي بذلك على ثنائية الفكر والوجود . وهكذا تتلاقى الكلمة النهائية في كتاب « العقل في الفن » ، مع الكلمة النهائية في كتاب « الإحساس بالجمال » ، ما دام « انبثاق الفن ابتداء من الغرائز ، إنما هو الضمان ، بل المعيار الصحيح ، لنجاح الطبيعة ، وسعادة الإنسان »^(١) .

* * *

ولو شئنا الآن أن نحكم على هذه الفلسفة الجمالية التي اتخذت نقطة انطلاقها من « اللذة » ، وانتهت في خاتمة المطاف إلى اعتبار « الخير » بمثابة الخيط الأورحد في نسيج « الجمال » ، لكان في وسعنا أن نقول إننا هنا بإزاء فلسفة طبيعية كلاسيكية تستمسك بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، والكمال ، والانسجام ، وترفض شتى القيم الرومانتيكية (بما فيها القيم السلبية ، وقيم التناقض ، واللاتائية ، والغموض ، واللاتحدد ، والظلام ، وتهاويل الخيال ، وشقاء الضمير .. إلخ) . والواقع أن سانتاينا كان حريصاً دائماً على استبعاد « الشر » من دائرة « الجمال » ، على اعتبار أن « الخير » وحده إنما هو الخيط الأساسي الذي يتكون منه نسيج « الجمال » . ومن هنا فإن فيلسوفنا قد رفض شتى القيم السلبية التي تمسكت بها الحركة الرومانتيكية ، بحجة أنه لا يمكن لأية قيمة جمالية أن تقوم على خبرة سلبية أو تجربة من تجارب « الشر » ولم يكن مستغرباً على

فيلسوف وثق الصلة بين الحياة والكمال ، بدعوى أن الحياة وحدها شاهدة على تحقق قدر أدنى من التوازن والانسجام بين الغرائز والبيئة ، نقول إنه ليس مستغرباً على مثل هذا الفيلسوف أن يرفض حركة فنية تقوم في الأصل على الإحساس بالعذاب الأرضي وشقاء الحياة ، كما هو الحال بالنسبة إلى الحركة الرومانتيكية . ولم يقتصر سانتاينا على نقد وهم « الكمال اللامتناهي » الذي نادى به بعض الرومانتيكيين ، بل هو قد زعم أيضاً أن « الجمال » إنما هو المظهر الأعظم لإمكان تحقق « الكمال المتناهي » في صميم الواقع . فليس تذوق الجمال بمثابة فرار إلى عالم غامض مظلم غير متحدد (هو عالم اللامتناهي) ، بل هو استمتاع حقيقي بكمال الحياة وانسجامها وتوازنها وتوافقها وامتلائها .. إلخ . وحينما يصل المرء إلى تذوق الجمال بمعناه الحقيقي ، فهناك يصبح صفاء الذهن ، واكتمال الصحة ، وتحقيق الجمال ، وتوافر الكمال ، والاستمتاع بالسعادة ، مجرد مظاهر مترابطة أو جوانب متصلة لنشاط عقلي موحد ، اختفى منه كل تنافر أو انقسام ، بتحقيق ضرب من التوافق أو الانسجام بين الطبيعة البشرية الداخلية والتجربة الموضوعية الخارجية^(١) .

يبد أن هذه التفرقة الحاسمة التي أقامها سانتاينا بين « الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » ، (على أساس أن « الكلاسيكية » انتصار للقيم الإيجابية في حين أن « الرومانتيكية » انتصار للقيم السلبية) إنما هي في الحقيقة تفرقة متطرفة ليس ما يبررها في صميم تاريخ الفن « لعل هذا ما عبر عنه الفيلسوف الأمريكي جون ديوي — على أحسن وجه — حينما كتب يقول : « إن الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » إنما يمثلان ميلين أو اتجاهين يسمان بطابعهما كل عمل فني أصيل . فما يسمى باسم « الكلاسيكي » إنما يشير إلى النظام الموضوعي والعلاقات المتجسمة في أي عمل فني ، في حين أن ما يسمى باسم « الرومانتيكي » إنما يشير إلى الجدة والتلقائية اللتين تصدران عن الفردية^(٢) ثم يستطرد ديوي فيبين لنا كيف أن الطابعين الكلاسيكي والرومانتيكي قد توافرا دائماً أبداً في معظم الأعمال الفنية الكبرى . وأما حين يغلب أحد الطابعين على الآخر ، فإن العمل الفني عندئذ لا بد من أن يجيء فاشلاً » وهنا يصبح « الكلاسيكي » ميتاً ، رتيباً ، مصطنعاً ، بينما يصبح « الرومانتيكي » وهماً ،

شاذا ، غريب الأطوار » . حقا إن ما يميز الفن الرومانتيكى — على وجه التحديد — إنما هو النزوع نحو الغريب ، وغير المألوف ، أو هو الرغبة فيما هو ناء « أو قصى » فى المكان و الزمان ، ولكن من المؤكد مع ذلك (فيما يقول ديوى) أن الفرار من البيئة العادية المألوفة إلى بيئة أخرى غريبة ، لا يخرج عن كونه مجرد وسيلة لتوسيع الخبرة اللاحقة ، بحيث تجىء الجولات الفنية التى يقوم بها الفنان الرومانتيكى ، فتخلق ضروبا جديدة من الحساسية ، وسرعان ما تمتص هذه الحساسية — فى الوقت المناسب — ما كان غريبا أو أجنبيا ، لكى تمنحه حق المواطن « أو » حقوق الجنسية « فى نطاق التجربة المباشرة . ولو أن سانتاينا تمكن من فهم هذه الحقيقة ، لما بالغ فى توسيع هوة الخلاف بين « الكلاسيكية » و « الرومانتيكية » ، وكأن التعارض بينهما تعارض مطلق لا سبيل إلى محوه ..

على أن العيب الأكبر فى مذهب سانتاينا الجمالى ليس هو تمسكه بالقيم الكلاسيكية ورفضه لشتى القيم الرومانتيكية ، بل هو عجزه عن فهم طبيعته « الظاهرة الجمالية » ، وخلطه بين القيمة الفنية والقيمة الأخلاقية . حقا لقد بدأ سانتاينا دراسته بالتمييز بين « القيم الجمالية » من جهة ، و « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » من جهة أخرى ، ولكنه لم يلبث أن انتهى فى خاتمة المطاف إلى التوحيد بين « الخير » و « الجمال » ، على اعتبار أن « المثل الأعلى » لا بد من أن يحقق التوافق بين « الفضيلة » و « الجمال » .. وقد أقحم سانتاينا على نظريته الجمالية بعض العناصر الميتافيزيقية والأخلاقية والصوفية ، فكان من ذلك أن انضافت إلى نزعه الطبيعية فى فهم الجمال نزعة أخرى أفلاطونية صدرت عن نظريته فى « الماهية » ، ولعل من هذا القبيل مثلا ما نلمسه فى بعض أحاديث سانتاينا عن الجمال ، خصوصا حين يقول : « إن طبيعة الماهية لا تبدى على أحسن وجه اللهم إلا فى « الجميل » ولكن بشرط ألا يكون « الجميل » مجرد اسم غامض نخله على شىء بطريقة تقليدية ، بل حضورا إيجابيا فعلا أمام الروح . وحينما نكون بإزاء صورة نشعر أنها جميلة ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء « مركب » واضح تتألف منه « وحدة » واضحة ، أو بإزاء طابعين متمايزين من الشدة والفردية ، نرى بوضوح أنهما ينتسبان إلى « حقيقة » لا مادية خالصة ، وغير قابلة لأن توجد على نحو آخر غير هذا النحو الجميل السار . ولئن كان هذا الجمال الإلهى واضحا للعيان ، خاطفا كالبرق ، غير ملموس ، شريذا لا موضع له فى عالم الواقع المادى ، إلا أن من المؤكد مع ذلك أنه فردى مكثف بذاته ، فضلا عن أنه — حتى إذا احتجب إلى حين — لا يمكن

أن ينطفئ بالفعل أو أن يخمد تمامًا ؛ وذلك لأنه وإن حل في الزمان ، إلا أنه ينتسب إلى الأبدية » . ثم يستطرد سانتايانا فيقول : « إن أشد الأشياء مادية ، حينما نشعر بأنه شيء جميل ، سرعان ما يفقد طابعه المادى ، لكى يعلو على مستوى العلاقات الشخصية الخارجية ، ويصبح متركرا متعمقا في صميم وجوده ، أعنى بإيجاز أنه يخضع لعملية « تصعيد » أو « إعلاء » يستحيل معها إلى « ماهية » . وأخيرا نراه ينتهى إلى القول بأن « القيمة » إنما تكمن في « المعنى » ، لا في « المادة » ، أو هي تكمن في « المثل الأعلى » الذى تقر به الأشياء ، لا في « الطاقة » التى تنطوى عليها تلك الأشياء ^(١) .

وواضح من كل هذه النصوص — وغيرها كثير — أن الخبرة الجمالية قد استحوالت في خاتمة المطاف (عند سانتايانا) إلى « خبرة صوفية » تفوق الوصف ، نظرا لأن حرص فيلسوفنا على تأويل تلك الخبرة بما يتفق مع مذهبه الفلسفى العام لم يلبث أن ترجم « الكيفية » المباشرة التى تتسم بها الخبرة الجمالية إلى لغة التفكير الميتافيزيقى الحالم (على حد تعبير جون ديوى) .. صحيح أن سانتايانا قد أعلى من شأن قيم الحواس ، فضلا عن أنه قد حرص على تأكيد أهمية عنصر « المتعة الحسية » في الإدراك الجمالى ، ولكنه — مع الأسف — قد انصرف عن البحث في « الكيفيات » الحسية المباشرة التى تحملها إلينا الخبرة الجمالية ، من أجل الاهتمام بالبحث في الماهية اللامادية غير المحسوسة ، والتفكير في « المثل الأعلى » الكامن وراء الانسجام الجمالى . وهكذا نرى — مرة أخرى — أن رغبة الفيلسوف في تأويل « الخبرة الجمالية » بما يتفق مع نظريته الفلسفية العامة كثيرا ما يقف حجر عثرة في سبيل إدراكه لنوعية تلك « الخبرة » ؛ وهو الخطأ الذى وقع فيه سانتايانا ، كما تردى فيه من قبل كل من برجسون وكروتشه .

(١) جون ديوى « الفن خبرة » ، ترجمة زكريا إبراهيم ، القاهرة ، دار النهضة العربية ،

الفن حياة وخبرة

جون ديوى

الفصل الرابع

فلسفة الفن عند ديوى

إذا كان الفن عند كل من برجسون وكروتشه وسانتايانا قد بقى وثيق الصلة بالفلسفة ، وكأنما هو مجرد إدراك حسى خالص ، أو حدس تعبيرى ، أو ماهية أخلاقية ، فإننا سنراه يستحيل على يد الفيلسوف الأمريكى الكبير جون ديوى (١٨٥٩ — ١٩٥٢) إلى مجرد تجربة أو خبرة ، وبالتالي فإنه سيهبط إلى مستوى الحياة العادية السوية . ولا بد لنا من أن نتذكر — قبل التعرض لدراسة نظرية ديوى فى الفن — أن النزعة العامة التى اتسمت بها كل فلسفة ديوى إنما هى النزعة التجريبية التى تتخذ نقطة انطلاقها من الخبرة العامة . فليس لدى الفيلسوف مقدرة خاصة يتميز بها عن باقى الناس ، أو أسلوب خاص من أساليب المعرفة لا يتوافر لدى الرجل العادى ، وإنما لا بد للفيلسوف من أن يواجه شتى مشكلاته ابتداءً من التجربة البشرية العادية . وليس جزع ديوى من التجريدات الميتافيزيقية العقيمة ، والتركيبات اللفظية الملفقة ، سوى مجرد صدى لنزعة التجريبية المتطرفة ، وتعلقه البالغ بالعينى Concrete . ولكن « تجريبية » ديوى ليست « تجريبية » آلية سكونية ، بل هى تجريبية دينامية حركية ، أو هى على الأصح « تجريبية استمرار » أو اتصال continuity . ولئن كان ديوى قد شارك ولیم جيمس الإيمان بالكثرة أو التعدد ، إلا أننا نلمح لديه شعوراً بوحدة الحياة وتجانس الطبيعة ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن شعوره بالاستمرار الشامل (أو الاتصال الكلى) قد أحال فلسفته إلى « واحدة طبيعية » . وعلى حين أن معظم الفلسفات الحديثة قد اتسمت بطابع « الثنائية » ، فكانت تقيم تعاضداً بين الروح والمادة ، أو بين الوعى والطبيعة ، أو بين عالم القيم وعالم الواقع ، أو بين العالم المعقول والعالم المحسوس ، أو بين الذات والموضوع ، أو بين الفكر والعمل ، نجد أن جون ديوى قد أخذ على عاتقه تصفية كل هذه « الثنائيات » ، من أجل إظهارنا على أن « العقل » ليس ملكة منفصلة عن التجربة ، أو قدرة متعالية تقتادنا إلى عالم أسمى يضم سائر الحقائق الكلية ، وإنما « العقل » باطن فى الطبيعة ، مثله فى ذلك كمثل أى شىء آخر له وجوده ودلالته فى صميم التجربة . فليس هناك موضع للحديث عن ذات عارفة من جهة ، وموضوع معروف من جهة أخرى ، بل لا بد من تجاوز هذه

النظرية التأملية الخالصة التي انحدرت إلينا من الإغريق ، من أجل ربط الوعي بالطبيعة ربطاً أولياً مباشراً ، على اعتبار أن الخبرة هي دائماً خبرة بالطبيعة ، أو على اعتبار أن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة . ولكن ديوى يأبى أن يجعل من « الخبرة » مجرد تقبل سلبي محض ، بل هو يحيلها إلى بحث إيجابي فعال ، وبالتالي فإنه يحرص دائماً على إبراز الطابع الدينامي لهذه الخبرة . ولما كان المقصود بالخبرة إنما هو ذلك التفاعل الحيوي الذي يتم بين الكائن وبيئته (سواء أكانت هذه البيئة مادية أم اجتماعية) ، فليس بدعاً أن نجد ديوى يحاول البحث عن بذور الخبرة الجمالية في صميم عملية التفاعل التي تتم بين الموجود البشري وبيئته ، أعني بالرجوع إلى « الخبرة العادية » نفسها .

والتأمل في كتاب ديوى الضخم الذي وقفه على البحث في المشكلة الجمالية (ألا وهو « الفن خبرة ») يلاحظ أن ديوى قد بدأ دراسته بتحليل « الخبرة العادية » ، بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » في أسنى صورها ، اللهم إلا إذا بدأنا بدراستها في شكلها الغفل . ومعنى هذا أنه لا بد من العمل على إعادة الاستمرار ، أو تأكيد أسباب الاتصال ، بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . ولن يتأتى لنا — فيما يقول ديوى — أن نفهم الفن ، أو أن نقف على وظيفته في صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا في البحث هي كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى ، وإنما ينبغي للنظرية التي تلتبس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر ، فترتد إلى الخبرة العادية ، أو تعود إلى السير الطبيعي للأمر ، حتى تقف على الصبغة الجمالية التي تنطوى عليها مثل هذه الخبرة .^(١) وديوى يرفض معظم النظريات القائمة في تفسير الفن ، لأنه يلاحظ أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة ، أو من تصور « روجيه » للفن ، يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة ، دون أن تفتن إلى أن ثمة علاقة وثيقة تجمع بين الفنون الجميلة والحياة اليومية ، وأن الفن — بالتالي — إنما يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية . وإذن فلا بد للبحث عن أصول الفن وجذوره من العودة إلى صميم موضوعات الخبرة العادية التي لا نעدها في العادة ذات طابع جمالي . والحق أننا لو عدنا إلى التجربة العادية ، لو وجدنا أن الحياة تجري دائماً في بيئة ، وأن

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ترجمة زكريا إبراهيم ، ومراجعة ذ. زكي نجيب محمود ،

تفاعل الكائن الحى مع هذه البيئة يضطره دائما إلى محاولة التكيف معها حتى يضمن لنفسه البقاء . ومعنى هذا أن مصير الكائن الحى ومستقبله مرتبطان بضروب التبادل التى تتم بينه وبين بيئته ، ولكن لا بطريقة خارجية سطحية ، بل بأعمق طريقة باطنية . وما الحياة نفسها سوى سلسلة من المراحل المتعاقبة التى يعجز الكائن الحى أثناءها عن ملاحقة سير الأشياء المحيطة به ، لكى لا يلبث أن يسترد تناغمه معها ، سواء بفعل الجهد المبذول ، أم عن طريق الصدفة المواتية . وحينما تكون الهوة التى تفصل الكائن الحى عن بيئته واسعة إلى أقصى حد ، فإن المخلوق لا بد من أن يفنى . وأما إذا لم يتعرض الكائن الحى لأى تحول وقتى يضاعف من حدة نشاطه ، فإنه عندئذ إنما يقتصر على مواصلة البقاء . ولا تنمو الحياة إلا حين يكون « الصراع » الذى تستهدف له مجرد انتقال إلى حالة « توازن » أشمل ، يتحقق بين طاقات الكائن الحى من جهة ، وطاقات الظروف الخارجية التى يحيا فى كنفها من جهة أخرى . ولا بد لكل مخلوق حى بلغ مستوى الحساسية من أن يرحب بما يلقاه فى بيئته الخارجية من نظام ، بحيث تكون استجابته لهذا النظام هى الشعور بالتوافق أو الانسجام . وحين تجيء مشاركة الكائن الحى فى تلك العلاقات المنظمة التى يلتقى بها فى بيئته ، على أعقاب مرحلة من التمزق والصراع ، فإنها تحمل فى ثناياها بذور تحقق شبه جمالى^(١) . وتبعاً لذلك فإن الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم استرجاع الاتحاد بها ، إنما هو المظهر البدئى لكل خبرة جمالية . والواقع أننا نشاهد فى التجربة ضربات إيقاعية من الحاجة والإشباع ، أو نبضات متعاقبة من الأداء والإعاقة عن الأداء . وهذا التقابل القائم بين الاضطراب والتكيف ، أو بين الصراع والكسب ، أو بين الحاجة والإشباع ، إنما هو الذى يكون تلك الدراما الحية التى يتحد فيها الفعل والوعى والمعنى ، لكى تتألف منها جميعا خبرة حيوية سوية . والمشاهد فى عملية الحياة أن بلوغ مرحلة التوازن يكون فى الآن نفسه فاتحة لإقامة علاقة جديدة مع البيئة ، وهذه العلاقة — بدورها — تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف ، يكون علينا أن نبليغها من خلال الجهاد والمصارعة . « ولو كانت البيئة مطوعة إلى الحد الذى يجد فيه الإنسان رغبته محققة بغير عناء ، أو لو كانت البيئة عصبية بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغبة ، لما أنتج الإنسان شيئا : لأنه فى الحالة الأولى يحيا حياة النائم الحالم ، وفى الحالة الثانية يكون فناؤه

الوشيك محتوماً . وإذن فالحالة المثلى هى التى تقع بين هذين الطرفين : توتر يدفع إلى النشاط ، ثم تحقيق للغاية المنشودة ، فيزول التوتر ، وبعدئذ توتر جديد ، وإشباع جديد ، وهلم جرأ . ^(١)

.. من هذا نرى أن « الخبرة » عند ديوى لا تعنى مجرد الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية ، من أجل الامتداد نحو عالم الأشياء والموضوعات والأحداث الخارجية ، بل هى تعنى أيضاً تحقق ضرب من « التوازن » بين طاقات الإنسان من جهة ، وبين الظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى ، بحيث ينشأ عن هذا « التوازن » إشباع يكفل لصاحبه ضرباً من « اللذة » أو الشعور بالرضا . فالخبرة حين تفضى إلى خفض التوتر نتيجة للإشباع ، إنما تنطوى على ضرب من الإيقاع ، وبالتالي فإنها تؤدى فى خاتمة المطاف إلى تزويدنا بإحساس جمالى هو الشعور بالرضا أو اللذة أو الاستمتاع . ولهذا نرى ديوى يقرر فى كتابه « الخبرة والطبيعة » : « أن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة ، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى ، إنما هو فى طبيعته كأي تلذذ آخر تنذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية ، لأنه ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ، بحيث نتمكن من زيادة ألوان الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً ، فنجعلها أشد ، وأبقى ، وأطول » ^(٢) . ومعنى هذا أن « الخبرة الجمالية » لا تخرج عن كونها ترقياً طبيعياً لتلك الدوافع البشرية التى نستخدمها فى استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التى نعيش بين ظهرانيها . وتبعاً لذلك فإن « العنصر الجمالى » ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية ، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسب أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاق ، بل هو مجرد ترق أوضح ، أو تطوير أظهر ، لتلك السمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة . والحق أن « الملاحظات السعيدة » التى تكتمل فيها « الخبرة » : لأنها استوعبت ذكريات الماضى ، وآمال المستقبل ، فاستطاعت أن تحقق فى الحاضر ضرباً من « الوحدة » أو « التكامل » ، لا بد من أن تتخذ فى أنظارنا طابعاً جمالياً ، إن لم نقل بأنها ترق بنا إلى مستوى « المثلى الأعلى »

(١) د. زكى نجيب محمود: مقدمة للترجمة العربية لكتاب ديوى: « الفن خبرة »، ١٩٦٣، ص ٤.

(٢) J. Dewey : « Experience and Nature », Chicago, 1925, p. 389.

الجمالى . وإن التجربة لتدلنا على أن الموجود لا يصبح متحداً تماماً مع بيئته ، و « حياً » بأكمل معانى الحياة ، اللهم إلا حين يكف الماضى عن إزعاجه ، وحين لا يصبح التطلع إلى المستقبل مثار قلق له ؛ فليس بدعاً أن نجد ديوى يربط الخبرة الجمالية بالخبرة الموحدة المتكاملة ، لكى يقرر أن « الفن إنما يؤكد بكل شدة تلك اللحظات الخاصة ، التى يجىء فيها الماضى ، فيزيد من قوة الحاضر ، ويجىء فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو مائل فى اللحظة الراهنة »^(١) . وهكذا نرى أن « الخبرة » عند ديوى إنما تعنى ذلك « التحقيق » الذى يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب . والخبرة — بهذا المعنى — إنما تمثل الفن نفسه فى بذوره الأولى ، بحيث إننا حتى لو نظرنا إلى أشكالها البدائية ، لوجدنا أنها تنطوى على تباشير ذلك الإدراك الحسى السار الذى نطلق عليه اسم « الخبرة الجمالية »^(٢) .

وديوى يلاحظ أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد خلقت فى تجربتنا ضرباً من التفكير أو التصدع . فأصبحنا نميل إلى فصل النشاط العملى عن النظر العقلى ، وعزل الخيال عن الأداء (أو التنفيذ) ، وتمييز الانفعال أو العاطفة عن كل من التفكير والعمل .. بل إننا حتى لو نظرنا إلى جواسنا المختلفة ، فإننا نلاحظ أنها قلما تتحد فيما بينها ، لكى تروى لنا قصة موحدة موسعة . ومعنى هذا أن انتباهنا إلى العالم الخارجى قلما يستفيد من الكيفيات التى تمده بها سائر الحواس لكى يشبع عن هذا الطريق اهتمام الفهم أو مطالب البصيرة . وقد جاءت بعض الاعتبارات الأخلاقية فعملت على الانتقاص من شأن الحس ، وازدراء البدن ، فى حين أن الحواس — كما نعلم — إنما هى الأعضاء التى يشارك الكائن الحى من خلالها (بطريقة مباشرة) فى كل ما يجرى حوله من أحداث فى العالم . ولولا هذه المشاركة لما كانت روعة العالم حقيقة واقعية يلمسها الإنسان من خلال الكيفيات التى يدركها فى تجربته . والواقع أن ضروب التعارض التى تقام عادة بين العقل والجسم ، أو بين النفس والمادة ، أو بين الروح والجسد ، إنما هى مظاهر لخوف الكائن البشرى مما قد تجلبه عليه الحياة . فهذه الضروب المختلفة من التعارض إنما هى مظاهر للانكماش والانسحاب أو للتراجع والفرار . وأما حين يقبل الإنسان على الحياة دون أدنى تردد أو انقباض أو ارتداد ، فهناك لا بد من أن يتحقق فى

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، ترجمة زكريا إبراهيم ، ص ٢٤

(٢) المرجع السابق : الفصل الأول ، ص ٣٥ — ٣٦ .

نشاطه تآزر واضح بين الحواس ، والإرادة ، والذاكرة ، والذهن ، وشتى أجهزته الحسية والحركية . والإنسان يفوق كل ما عده من المخلوقات في تعقد أجهزته ، ودقة مظاهر تنوعه ، فليس بدعاً أن تصبح إيقاعات الصراع والإشباع عنده أكثر تنوعاً وأدق تمايزاً ، ولكن الإنسان أيضاً يستخدم عناصر الطبيعة وطاقاتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة ، فنراه يستعين بما في الطبيعة من علاقات (خصوصاً علاقات العلة والمعلول ، التي يحيلها هو إلى علاقات واسطة وغاية) من أجل تعميق خبرته وزيادة ثرائها . والفن فيما يقول ديوى — إنما هو الدليل العيني للموس على أن في وسع الإنسان أن يعمل بطريقة شعورية واعية — أعنى في مستوى « المعنى » — على تحقيق أسباب الاتحاد بين كل من الحس ، والدافع ، والفعل ؛ وهو الاتحاد الذى يتميز به المخلوق الحى بصفة عامة^(١) . حقاً إن الإنسان يفعل ذلك في توافق مع بناء جهازه العضوى (بما فيه من مخ ، وأعضاء حسية ، وجهاز عصبى) ، ولكن تدخل الوعى أو الشعور قد أضاف إلى هذا الاتحاد ، عناصر التنظيم ، والقدرة على الاختيار (أو الانتقاء) ، وعملية إعادة التنسيق . ولا شك أن الوعى إنما هو الذى يعمل على تنوع الفنون وتعدد أساليبها إلى ما لا نهاية . ولكن لا شك أيضاً أن تدخل الوعى إنما هو الذى يؤدى — في حينه — إلى ظهور فكرة الفن ، بوصفها فكرة شعورية ، وتلك بلا ريب أعظم حصيلة فكرية أو أكبر كسب عقلى في تاريخ البشرية . وعلى كل حال ، فإن قيام الفن إنما هو الدليل الأكبر على وجود اتحاد متحقق ، أو قابل للتحقق ، بين « المادى » و « الروحى » ، أو بين « الواقعى » و « المثالى » ، في صميم « التجربة » البشرية^(٢) .

ولا يقتصر ديوى على ربط الفن بالخبرة العادية السوية ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن وثيق الصلة بالحضارة عموماً ، بدليل أن شتى خبرات المجتمع العملية ، والاجتماعية ، والتربوية ، قد اصطفت في كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة . وحسبنا أن نعود إلى آثار المجتمعات القديمة ، وعاداتها ، وأنظمتها ، وصناعاتها ، وشتى مظاهرها إنتاجها ، لكى نتحقق من أن « الفن الجميل » لم يكن شيئاً متزهاً عن المصالح العملية ، وإنما كان النشاط الجمالى مندمجاً في صميم اهتمامات الحياة الاجتماعية العادية . وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » أو « الفنون النفعية » ، فإن ديوى حريص كل الحرص على بيان الصلة الوثيقة التى تجمع

(١) المرجع السابق : الفصل الثانى ، ص ٤٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٩ .

بينهما . والحق أن الفن قد كان دائماً أبداً ظاهرة مصاحبة للمعبد ، والطقوس الدينية ، والاحتفالات الشعبية ، والألعاب الأولمبية ، والمحاكم أو الساحات الشعبية . وشتى أشكال الحياة الجماعية المشتركة . وتاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعاً واحداً من المجتمعات لم يفصل الفن يوماً عن الصناعة ، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية . فليس هناك من معنى على الإطلاق لتلك النزعة الجمالية المتطرفة التي ينادى أصحابها بأن « الفن للفن » : بدليل أن أثينا نفسها (موطن الشعر الحماسي والغنائى ، وملقى شتى فنون الدراما والعمارة والنحت) ما كانت لتقبل دعوى « الفن للفن » ، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى ! وقد شعر أفلاطون شعوراً واضحاً بأن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية ، فقاده هذا الشعور إلى المناذاة بضرورة فرض رقابة على الشعراء ، وأهل الدراما ، والموسيقين . ولا غرو ، فما كان في استطاعة أحد من معاصري أفلاطون أن يشك لحظة في أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من نفسية المجتمع وأنظمتها^(١) ...

حقاً إن الأفراد — في كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية ، وهم الذين يتمتعون بتذوقها ، ولكن من المؤكد أن الحضارة التي ينتسبون إليها هي التي أسهمت في تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم . فالخبرة الجمالية — كما يقول ديوى — مظهر لحياة كل حضارة ، وسجل لها ، ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها . والحضارة هي البوتقة الكبرى التي تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الجماعية وشتى مظاهر نشاطها . والواقع أن كل رحلة يرتد فيها علماء الأنثروبولوجيا إلى الماضي ، لا بد من أن تكشف لنا عن وجود علاقة وثيقة بين نشأة الكثير من الفنون وبين الطقوس الدينية البدائية . ولم تكن « الأساطير » في نظر الإنسان البدائي مجرد محاولات عقلية قام بها هذا الإنسان من أجل السيطرة على الطبيعة ، وإنما كانت أيضاً خبرات جمالية استشرت أحاسيسه وانفعالاته وشتى حالاته الذهنية . ونحن نعرف كيف أن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والرواية ، لم تكن جميعاً في العصور الوسطى سوى مجرد « خدام » للدين ، مثلها في ذلك كمثل العلم والمعرفة المدرسية . ولعل هذا ما حدا بأحد المؤرخين إلى القول بأن « مسيحية العصور الوسطى قد شقت طريقها — إلى حد ما — بفضل جمالها الفني : الأمر الذي شعر به كتاب الأناشيد اللاتينيون أعظم شعور ، حتى لقد كانوا يستخدمون

(١) جون ديوى : « الفن تجربة » ، الترجمة العربية ، ص ١٧ (وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للمؤلف ، ص ٢٢٨) .

المئات من الصور الحسية للتعبير عن العاطفة الأخلاقية الواحدة ، أو الشعور الروحي الواحد .. » بل ربما كان في وسعنا أن نقول بصفة عامة إن التصورات اللاهوتية لم تنجح في التأثير على الإنسان إلا لأنها أهابت بإحساسه وخياله الحى إهابة مباشرة ، مما جعل معظم الأديان تربط أسرارها المقدسة بأسمى روائع الفن . وديوى يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن الكثير من الثورات الفكرية الهائلة التى يحققها اليوم علماء الفيزياء والفلك ، إنما تتجاوب مع حاجتنا الجمالية إلى إشباع الخيال ، أكثر مما تتجاوب مع أى التماس صارم للحجة غير العاطفية التى يستلزمها التفسير العقلى^(١)

وعلى كل حال ، فإنه ليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، ما دامت « الحضارة » (بمعناها الواسع) هى الأصل فى نشأة معظم الفنون ، بما فيها التمثيل ، والغناء ، والرقص ، والموسيقى ، وصناعة الأواني الخزفية ، وإنتاج الأدوات المنزلية ... إلخ . ولئن كانت العادة قد جرت بالتفرقة بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » (أو النافعة) إلا أن هذه التفرقة لم تصدر عن طبيعة العمل الفنى نفسه ، بل هى قد نشأت عن التسليم ببعض الظروف الاجتماعية القائمة بالفعل فى مجتمعاتنا الحديثة . ولكننا لو عدنا مثلاً إلى الموضوعات السحرية Fétiches التى كان يصنعها المثال الزنجى ، لو وجدنا أن هذه الموضوعات كانت تعتبر نافعة إلى أقصى الحدود لأهل قبيلته ، بل لعلها كانت أنفع فى نظرهم حتى من الرماح والسيوف . وإذا كان ديوى لا يريد أن يفصل « الجميل » عن « النافع » ، فذلك لأنه يلاحظ أن الحياة الحضارية التى يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، إنما هى التى تتكفل بإظهارنا على ما بين « الفنون الجميلة » و « الفنون النفعية » من علاقة وثيقة . والحق أننا لو فهمنا كلمة « المنفعة » بمعناها الواسع ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الفنون الجميلة هى بلا شك فنون نافعة . وآية ذلك أن لممارسة الفنون الجميلة (بطريقة معتدلة معقولة) قيمة عملية لا تجحد ، نظراً لما لها من أثر تربوى عظيم الشأن على النفس ، فضلاً عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا فى كثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة « قيمة عملية » قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض « الصناعات التكنولوجية » ، وإن كان من الواجب — فى هذا الصدد — أن نلاحظ أننا لا نتحدث عن الفوائد المادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن المنفعة بمعناها الواسع ، أو الفائدة بمدلولها

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، (الترجمة العربية للمؤلف) ، الفصل الثانى ، ص ٥٤ — ٥٥ .

العام^(١) وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضاً أنها قد تنطوى على صبغة جمالية ، حين تحيى أشكالها (أو صورها) متلائمة مع استعمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد والأواني الخزفية والأدوات المنزلية « موضوعات فنية » ، بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدى بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذى يتأملها بعناية . حقا إن الكثير من السلع والأدوات التى تصنع فى الوقت الحاضر للاستعمال العادى ليست فى حقيقة الأمر « موضوعات جمالية » ، ولكن هذا لا ينفى وجود علاقة وثيقة بين « الجميل » و « النافع » ، بل ربما كان السبب فى ذلك هو توافر ظروف تمنع فعل الإنتاج من أن يكون خبرة فردية يحياها المخلوق ككل ، ويمتلك فيها حياته من خلال المتعة نفسها ، مما يترتب عليه أن تحيى ثمرة هذا الإنتاج مفتقرة إلى الطابع الجمالى . « ومهما كانت ثمرة هذا الإنتاج نافعة لتحقيق بعض الأغراض الخاصة المحدودة ، فإنها لن تكون نافعة إلى أقصى درجة ، ما دامت لم تسهم بطريقة مباشرة حرة فى توسيع رقعة الحياة ، وزيادة ثرائها^(٢) ، وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل « الفنون الجميلة » و « الفنون النافعة » ، دون أن يفصل النشاط الفنى عن النشاط الصناعى ، بعكس ما فعل دعاة النزعة الجمالية المتطرفة (من أمثال كروتشه وغيره) ممن نادوا بمبدأ استقلال الفن ، وتمايز الخبرة الجمالية عن كل ما عداها من خبرات . ولا شك أن حرص ديوى على ربط الفن بالتجربة هو الذى أملى عليه توثيق الصلة بين « الفن الجميل » و « الفن النافع » ، باعتبارهما مظهرين لنشاط بشرى واحد فى صميمه .

وديوى يؤكد أن ثمة أسبابا تاريخية عملت على ظهور هذا التصور الانعزالى للفن الجميل ، وفى مقدمتها بعض العوامل الاقتصادية والصناعية والحربية .. إلخ . وحسبنا (فيما يقول ديوى) أن نلقى نظرة على متاحفنا ومعارضنا الحديثة التى اعتدنا أن ننقل إليها ونختزن فيها شتى الآثار الفنية ، لكى نقف على جانب من تلك العلل التى عملت على عزل الفن ، بدلا من ربطه بالحياة الاجتماعية . والواقع أن الغالبية العظمى من المتاحف الأوروبية هى فى جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعمارى .

(١) J Dewey : « Experience and Nature » , Chicago, 1925, pp. 355 & 392.

(٢) جون ديوى : « الفن خبرة » الترجمة العربية ، ص ٤٨ (وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للمؤلف ، ص ٢٢٩) .

وآية ذلك أن كل عاصمة من عواصم أوروبا قد أصبحت تحرص على أن يكون لها متحفها القومى الخاص فى النحت والتصوير وخلافه ، كما أصبحت تهتم بإبراز مناحى عظمتها الفنية الماضية ، مع العناية فى الوقت نفسه بعرض الأسلاب التى جمعها حكامها أثناء غزوهم للشعوب الأخرى ، كما هى الحال مثلاً بالنسبة إلى مجموعات الفنائم الموجودة بمتحف اللوفر من أسلاب نابوليون . ولا شك أن هذه المجموعات الفنية إنما تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن فى العصر الحديث ، وبين ظاهرة القومية والروح العسكرية . ثم جاء غزو الرأسمالية فكان عاملاً قوياً فى نشوء « المتحف » باعتباره المقر الطبيعى للأعمال الفنية ، وفى رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها فى استقلال تام عن الحياة العامة . وقد أوجد هذا النظام طبقة « الأثرياء الجدد » (أو « أغنياء الحرب » كما يقولون) *nouveaux riches* فصار الرأسمالى التمدجى أحرص ما يكون على اقتناء الأعمال الفنية النفيسة من كل نادر باهظ الثمن ، وأصبح الهاوى الثرى يجمع اللوحات والتماثيل والحلى الجميلة ، لكى يدعم مركزه فى مضمار الثقافة الرفيعة ، على نحو ما يفعل فى ميدان المال حينما يعمل على زيادة رصيده من الأسهم والأوراق المالية ، لتقوية مركزه فى مضمار الحياة الاقتصادية . ولم يقتصر الأمر على الأفراد ، بل لقد أصبحت الجماعات والشعوب تحرص على إظهار حسن ذوقها الثقافى ببناء دور الأوبرا ، وتشيد المتاحف ، وإقامة المعارض ، لا لمجرد رعاية للفن وتشجيع ذويه ، بل للتباهى بالمقتنيات الفنية والتفاخر بمركزها الثقافى الممتاز أيضاً . ونظراً لما طرأ على الأحوال الصناعية من تغيرات ، فقد دفع بالفنان إلى هامش المجتمع ، بعيداً عن التيارات الأساسية للنشاط الإيجابى الفعال . ونظر الفنان إلى ميكانيكية الصناعة ، فوجد أنه لا يستطيع أن يعمل بطريقة آلية لمجاعة الإنتاج الصناعى الكبير ، وبالتالى فقد وقع فى ظنه أن نشاطه فردى صرف ، وأنه ليس عليه سوى أداء عمله كما لو كان مجرد وسيلة منفصلة « للتعبير » عن الذات . وقد بالغ بعض الفنانين فى تأكيد هذه النزعة الانفصالية إلى حد الشذوذ أو الخروج على المألوف ، فأصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة ، وكأنما هم قد أرادوا بذلك ألا يضعوا إنتاجهم فى خدمة أية قوة من القوى المادية أو الاقتصادية^(١) . وكان طبعاً أن تمتد هذه العدوى إلى النقد الفنى أيضاً ، فأصبح الناس يهللون لغرائب التقدير ، وروائع الجمال الفنى المتعالى

(١) جون ديوى : الفن خبرة ، الترجمة العربية ، ١٩٦٣ ، الفصل الأول ، ١٨ — ٢٠

أو الفائق للعقل ، خصوصاً ذلك الفن الذى ينهمك فيه أصحابه دون اهتمام منهم بالقدرة على الإدراك الجمالى فى مضممار الواقع الحسى الملموس .

والتأمل فى تفسير ديوى لنشأة النظرية الإنعزالية فى الفن يلاحظ أنه يرجع هذه النظرية إلى بعض العوامل الصناعية والاقتصادية ، ولكن دون أن يتورط فى تفسير اقتصادى محض لتاريخ الفنون . وديوى لا يزعم أن للظروف المادية علاقة مباشرة ثابتة بالإدراك أو التنوق ، ولا بتفسير الأعمال الفنية الفردية ، ولكنه يقتصر على القول بأن النظريات التى تمزق الفن والتقدير الجمالى عن شتى ضروب الخبرة الأخرى إنما هى نظريات مستحدثة لم تنشأ عن طبيعة الظاهرة الفنية نفسها ، بل هى قد نشأت عن بعض الظروف التاريخية الخارجية التى تقبل التحديد . « وليست قصة الفصل بين « النافع » و « الجميل » — وهى القصة التى انتهت بإقامة تعارض نهائى حاسم بينهما — سوى قصة ذلك التطور الصناعى الذى كان من نتائجه أن أصبح جانب كبير من الإنتاج مجرد صورة من صور « الحياة المؤجلة » ، وأصبح جانب كبير من الاستهلاك مجرد استمتاع مفروض من الخارج ببعض ثمار أعمال الآخرين . »^(١) ومهما يكن من شىء ، فإن الظروف التى عملت على خلق هوة بين « المنتج » و « المستهلك » هى التى عملت — فى نظر ديوى — على خلق هوة مماثلة بين « الخبرة العادية » و « الخبرة الجمالية » . ولكننا لو حاولنا الآن أن نحلل العملية التى يتم عن طريقها تحصيلنا لخبراتنا العادية ، لما وجدنا صعوبة كبرى فى الكشف عن بذور الخبرة الجمالية فى صميم تلك الخبرات . ونقول « خبرات » بالجمع ، لأن كل حالة على حدة خبرة قائمة بذاتها ، وبالتالي فإن من شأن كل خبرة أن تكون فردية ، لها بدايتها الخاصة ونهايتها الخاصة . والواقع أن الحياة — فيما يقول ديوى — ليست سيراً مطرداً غير منقطع ، مجرى متدفقاً مستمراً ، بل هى أشبه ما تكون بمجموعة من الأفاصيص التى يمتاز كل منها بجذبه الروائية الخاصة ، ونقطة انطلاقه الخاصة ، وحركته أو اتجاهه الخاص ، صوب نهايته أو خاتمته الخاصة ، فضلاً عما لكل منها (أى من هذه الأفاصيص) من حركة إيقاعية خاصة ، وطابع خاص غير متكرر يشيع فيه من أوله إلى آخره . ولكل خبرة « وحدتها » التى تخلع عليها اسمها الخاص ، فتحدث عن تلك الوجبة (التى تناولناها

(١) المرجع السابق (الترجمة العربية للمؤلف : ص ٤٨ — ٤٩)

مثلاً في أحد مطاعم باريس) ، أو نتحدث عن تلك العاصفة التي عايناهم بأنفسنا أثناء عبورنا للمحيط) ، أو نتحدث عن تلك القطيعة (التي حدثت بيننا وبين شخص كان يوماً صديقاً حميماً لنا) ، وهلم جراً .. وهذه « الوحدة » التي تتسم بها كل خبرة من تلك الخبرات إنما تكونت بفعل الكيفية الفردية التي اصططبت بها الخبرة الواحدة ككل ، على الرغم من تنوع الأجزاء التي دخلت في تكوينها . وليست هذه « الوحدة » انفعالية ، أو عملية ، أو ذهنية ، فإن كل هذه الألفاظ إنما تشير إلى تميزات يستطيع الفكر أن يقوم بها داخل تلك الوحدة ، وإنما يجب أن نتذكر أننا حتى إذا كنا بإزاء خبرات هي في مضمونها النهائي ذات طابع عقلي ، فإن من المؤكد أن هذه الخبرات كانت تحمل أيضاً أثناء حدوثها (أو تحققها الفعلي) صبغة انفعالية ، كما أنها كانت تنطوي كذلك على صبغة غائية إرادية . ومع ذلك فإن « الخبرة » الواحدة لم تكن مجرد حاصل لكل هذه السمات المختلفة ، بل لقد ذابت فيها كل تلك الصفات من حيث هي سمات متميزة ، فأصبحت جميعها عناصر متكاملة في داخل تجربة شاملة موحدة . وهكذا يتبين لنا أنه لا بد لكل خبرة من أن تكون بمثابة حركة متسعة منظمة ، تصبح معها الوسيلة المنتقاة جزءاً لا يتجزأ من الغاية المنشودة ، وتتضافر كل ما فيها من كفيات انفعالية على تحقيق ضرب من الإشباع أو المتعة الجمالية . وإذن فإن ما يضافى على أية خبرة طابعاً جمالياً إنما هو تحول المقاومة وضروب التوتر ، أعنى تلك التنبهات الخارجية التي هي في حد ذاتها بمثابة نداءات تغرى بالتشتت ، إلى حركة موحدة تنمو وترقى نحو نهاية شاملة محققة للغاية وافية بالمراد .

وليس ثمّة فارق كبير (في نظر ديوى) بين الخبرات التي نقول عنها إنها خبرات ذهنية أو خبرات تفكير ، وبين تلك الخبرات الجمالية التي نقول عنها إنها خبرات تذوق . حقا إن « المواد » أو « العناصر » المستخدمة في الفنون الجميلة هي عبارة عن « كفيات Qualities ، في حين أن مواد الخبرة التي تفضى إلى نتيجة عقلية هي عبارة عن « علامات » أو « رموز » Symbols ليس لها كفية ذاتية خاصة ، ولكن الخبرة العقلية ذاتها تنطوى أيضاً على كفية انفعالية مرضية ، نظراً لأنها تملك تكاملاً باطنياً وإشباعاً خاصاً تصل إليهما بفعل حركة متسعة منظمة . وليست هذه « الكيفية الانفعالية » مجرد حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلى والمضى فيها بكل أمانة فحسب ، وإنما هي أيضاً خاصية ضرورية ينبغي أن تتوافر في كل نشاط عقلى ، حتى يكون حدثاً متكاملًا (أعنى « خبرة » بمعنى الكلمة) . وإذن فليس في استطاعتنا أن نميز « الخبرة الجمالية »

تميزاً حاسماً عن الخبرة الذهنية ، ما دام من الضروري لكل « خبرة ذهنية » أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هي نفسها خبرة تامة مكتملة^(١) .

وكذلك الحال بالنسبة إلى « الخبرات العملية » ، فإن كل نشاط عملي يتحقق على صورة أعمال متواصلة تنجز على التعاقب ، فينشأ منها إحساس بنمو المعنى ، واستمراره ، وتزايد ، واتجاهه نحو غاية مشعور بها ، إنما هو في الحقيقة نشاط جمالي . وأصحاب هذا النوع من النشاط العملي لا يهتمون بالنتيجة المحصلة في حد ذاتها (وكأن المهم هو الوصول إلى الغاية بأية وسيلة) ، وإنما هم يهتمون بالنتيجة من حيث هي ثمرة لعملية (بمعنى أنهم حريصون على استكمال خبرتهم أو إنجاز تجربتهم بالوسائل الناجعة) . وإذن فإن من شأن أى نشاط عملي — بشرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام أو الاكتمال — أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية . ولا شك أن في الخبرات العملية جميعاً بدايات ونهايات ، ولكن ليس فيها جميعاً شروع حقيقي في العمل ، وإنجاز حقيقي للعمل . وأما حين تنجى الخبرة العملية متسقة متحدة متكاملة ، أو حين تتحرك باستمرار في انتظام وتعاقب صوب غايتها أو نهايتها ، فهناك يتوافر لها من « الوحدة » Unity ، ومن « الكيفية الانفعالية » ما يحق لنا معه أن نعدّها ذات « طابع جمالي » .

وسواء كنّا بإزاء خبرات ذهنية ، أم بإزاء خبرات عملية ، أم بإزاء خبرات جمالية ، فإننا لا بد من أن نلمح في كل خبرة من هذه الخبرات نمطاً أو نموذجاً Pattern ، ونسيجاً أو بناء : Structure . والواقع أن الخبرة ليست مجرد فعل وانفعال على التعاقب ، أو جهد ومعاناة على التوالي ، بل هي ضرب من التوازن بين النشاط الفاعل (أو الإيجابي) والنشاط القابل (أو السلبي) . ولما كان فعل « الذكاء » إنما هو عبارة عن إدراك العلاقة بين ما يعمل أو يحقق وما يعاني أو يتقبل ، ولما كان ما يحكم الفنان أثناء تأديته لعمله إنما هو إدراكه للعلاقة بين ما قد حققه من قبل ، وما سيكون عليه أن يحققه من بعد ، فإنه لمن السخف أن يقال إن الفنان لا يفكر بانتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمي سواء بسواء . فالمصور مثلاً هو في حاجة دائماً إلى أن يعاني بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على وعي تام بما يعمل ، وبالتالي فإنه لن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذي يمضي فيه عمله . هذا إلى أنه لا بد

(١) جون ديوى : المرجع السابق (الترجمة العربية للمؤلف) ص ٦٨ — ٦٩ .

للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، في صلتها بصميم « الكل » الذى يرغب في إنتاجه . ولا شك أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه ، إن لم يكن أدق نوع من أنواع التفكير . وكل رأى يتجاهل الدور الضرورى الذى يقوم به العقل (أو الذكاء) في إنتاج الأعمال الفنية إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير من جهة وبين استخدام نوع خاص من المواد ، ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات من جهة أخرى . ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً مشمراً فعلاً إنما هو مطلب عسير قد لا يقل صعوبة — بالنسبة إلى الفكر — عن التفكير بلغة الرموز ، لفظية كانت أم رياضية .. والحق أنه لما كان من السهل التعامل بالكلمات ، والتصرف فيها بطرق آلية (ميكانيكية) ، فإنه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسميه في العادة باسم « التفكير » أعنى مما نلقاه لدى أولئك الذين يتباهون بأنهم « أهل فكر » (١) .

وقد درج البعض — فيما يقول ديوى — على التمييز بين « الظاهرة الفنية » و « الظاهرة الجمالية » ، على اعتبار أن الأولى منهما تشير إلى عملية فعل أو إجراء أو صناعة أو إبداع ، في حين تشير الثانية منهما إلى عملية إدراك أو تقدير أو تذوق أو استمتاع . فالظاهرة الفنية تعبر عن وجهة نظر المنتج ، في حين تعبر الظاهرة الجمالية عن وجهة نظر المستهلك . ولكن ، ما دامت العلاقة وثيقة بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل في صميم الخبرة ، فقد لا يكون هناك مبرر للمبالغة في التمييز بين « الفنى » و « الجمالى » إلى حد إقامة فاصل حاسم بينهما . والواقع أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل هو يستلزم أيضاً — من أجل الحكم عليه — الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفنى (الذى تم تنفيذه) . ومعنى هذا أنه إذا أريد للعمل أن يكون « فنياً » بمعنى الكلمة ، فلا بد له أيضاً من أن يكون « جمالياً » ، أعنى أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التى تجعل منه موضوعاً للإدراك المتذوق . وإن الإنسان لينحت ، ويحفر ، ويغنى ، ويرقص ، ويمثل ، ويشكل ، ويرسم ، ويصور ، ولكن عمله (أو صنعه) لا يعد ذا طابع فنى ، اللهم إلا إذا كانت النتيجة المدركة من ذلك النوع الخاص الذى يمكن أن يقال عنه إن كفاءاته الخاصة — بوصفها مدركة — هى التى تحكمته في عملية إنتاجه . ولا شك أن

(١) جون ديوى : المرجع السابق ، ص ٨١ — ٨٢ .

فعل الإنتاج الذى يوجهه قصد خاص ، ألا وهو إنتاج شئ يكون موضع استمتاع فى صميم خبرة الإدراك المباشر ، إنما يملك من الخصائص أو الكيفيات ما لا يمكن أن يملكه أى نشاط تلقائى غير موجه . وإذن فإن الفنان — حين يعمل — لا بد من أن يقف من نفسه موقف التأمل أو المدرك^(١) .

وليس أدل على وجود هذه الرابطة الوثيقة بين العملية الفنية فى الإنتاج ، والعملية الجمالية فى الإدراك ، من أن الله نفسه — عز وجل — قد نظر عند الخلق إلى صنعة يده ، فوجد كل شئ حسناً (كما يقول الكتاب المقدس) . والحق أنه ما لم يرض الفنان — فى الإدراك الحسى — عما هو بصدد إنتاجه ، فإنه لا بد من أن يمضى فى عملية التشكيل وإعادة الصياغة . ومعنى هذا أن عملية الإنتاج أو الصناعة لا يمكن أن تبلغ نهايتها ، اللهم إلا إذا اختبر الفنان النتيجة التى توصل إليها فوجدها حسنة . ولا شك أن هذه الخبرة إنما تتم فى صميم الإدراك الحسى المباشر ، لا عن طريق الحكم العقلى الخارجى المحض . ولو أننا عمدنا إلى مقارنة الفنان بغيره من أشباهه من الناس ، لوجدنا أنه ليس فقط مجرد شخص موهوب يتمتع بضرب من المهارة ، أو بقدرة خاصة على الأداء ، بل هو أيضاً رجل ممتاز يملك حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . وهذه الحساسية إنما هى التى تقوم بمهمة توجيه سائر تصرفاته وأفعاله . وما يميز الفعل الإبداعى فى الفن إنما هو ذلك القدر الهائل من الملاحظة ، وذلك النوع الخاص من الذكاء الذى يمارس فى إدراك العلاقات الكيفية . والواقع أنه إذا لم ينتجز الفنان عياناً جديداً ، أو إذا لم يحقق رؤية جديدة ، فى عملية الإنتاج التى يقوم بها ، فإن فعله عندئذ لن يكون إلا مجرد فعل آلى يردد فيه نموذجاً قديماً ثابتاً قد انطبع فى ذهنه ، وكأنه التصميم الهندسى المنقول . وأما حين تجيء خبرة الفنان خبرة منسقة أو متماسكة فى صميم الإدراك ، مع اتصافها فى الوقت نفسه بطابع حركى يخلع على تطورها صورة التغير المتصل المستمر ، فهناك — وهناك فقط — يكون لهذه الخبرة طابع جمالى .

وأما إذا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر المتذوق ، فقد يقع فى ظننا — لأول وهلة — أن مهمة المتذوق مقصورة على تقبل ما هو مائل أمامه فى صورته النهائية المكتملة ، فى حين أن هذا التقبل نفسه يفترض ضرورياً عدة من النشاط التى يمكن مقارنتها — من بعض الوجوه — بمظاهر نشاط الفنان المبدع . وآية ذلك أن « التقبل » هنا لا يعنى

السلبية المحضة بل هو يمثل عملية ذهنية تنحصر في سلسلة من أفعال الاستجابة التي تتجمع متجهة صوب التحقق الموضوعي . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كان ثمة « إدراك حسي » Perception ، بل لكنا هنا بإزاء عملية « تعرف » Recognition ، والفارق كبير بين الاثنين : لأنك حين تتعرف شخصاً في الطريق ، فترحب به أو تتغاضى عنه ، لا تكون بذلك قد أدركته إدراكاً حسياً ، لأن الإدراك يستلزم منك رؤية هذا الشخص لذاته ، لا لأى غرض آخر ، في حين أن « التعرف » لا يكاد يزيد عن عملية تحقق من هوية هذا الشخص . وهنا يتلاقى ديوى مع برجسون فراه يقرر أن التعرف الجرد إنما هو أشبه ما يكون بعملية لصق البطاقة الصحيحة على الشيء الموجود أمامنا ، وكأننا نصنفه أو ندرجه تحت فئة من الفئات عن طريق وضع العنوان الملائم له . ولكن قد يحدث أحياناً — أثناء اتصالنا بأحد الموجودات البشرية — أن تستوقف أنظارنا على حين فجأة ، بعض سمات هذا الشخص ، أو بعض مميزاته العضوية ، فنلاحظها للمرة الأولى وكأننا لم نرها من قبل ؛ وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أننا لم نعرف قط ذلك الشخص من قبل ، أو أننا لم نره بالفعل رؤية حقيقية إيجابية . وهكذا نشروع — ابتداء من تلك اللحظة — في القيام بعمليات إدراك وفهم وتقبل ، وسرعان ما يحل الإدراك — لدينا — محل « التعرف » المحض ، وفي مثل هذه الحالة ، لا بد من أن يتحقق « فعل بنائي » يعيد فيه تركيب الشيء (أو الشخص) فلا يلبث الشعور أن يكتسب حيوية ، وجدة ، ونشاطاً . وليس من شك في أن هذا الفعل — فعل الرؤية — يستلزم بالضرورة تأزر بعض العناصر الحركية ، كما يستلزم أيضاً تأزر شتى الأفكار المحصلة التي قد تصلح لتكملة الصورة الجديدة . وعلى حين أن عملية التعرف هي عبارة عن إدراك توقف قبل أن تتاح له الفرصة للنمو أو الترقى الحر (وذلك لأن الإدراك قد توقف هنا عند نقطة تحول فيها إلى خدمة غرض آخر) ، نجد أن عملية « الإدراك الحسي » (بمعناه الحقيقي) إنما هي عملية معقدة تتحقق على شكل موجات تمتد في تتابع وتسلسل خلال الجهاز العضوى كله ، حاملة معها مجموعة من الشحنات الوجدانية . وإن الناس لينظرون إلى الكثير من الأشياء ، فيتعرفونها ويسمونها بأسمائها الصحيحة ، ولكن دون أن يدركوها إدراكاً حقيقياً (أو على الأصح إدراكاً جمالياً) ، نظراً لعدم توافر التفاعل المستمر بين أجهزتهم العضوية (ككل) من جهة ، وبين تلك الموضوعات من جهة أخرى . وقد يساق جمهور من الزائرين إلى إحدى صالات العرض الفني ، أو إلى متحف ما من المتاحف ، تحت قيادة مرشد يتقدمهم ، ويوجه انتباههم إلى هذا وذاك ،

ويثير لديهم حب الاستطلاع بدرجة غير قليلة ، ومع ذلك فإن هؤلاء الزائرين قد لا « يدركون » شيئاً ، إذ يكون كل اهتمامهم موجهاً — بطريقة عرضية صرفة — نحو رؤية هذه الصورة أو تلك ، لمجرد أنهم يريدون التحقق من موضوعها بطريقة واضحة جلية . والواقع أنه لا بد للنّاظر — إذا أراد أن يدرك بحق — أن يقوم بعملية خلق (أو إبداع) لخبرته الخاصة . ولا بد لمثل هذا « الإبداع » من أن يجيء متضمناً لبعض العلاقات المشابهة لتلك التي عاناها الفنان (أو المنتج الأصلي) . حقا إن هذه العلاقات لن تكون هي هي بخدافها ، ولكن لا بد للمحتدق — على أية حال — من أن ينظم عناصر « الكل » تنظيمًا يشبه في شكله العام (لا في تفاصيله) عملية التنظيم العضوى التي اختبرها الخالق للعمل الفنى اختصاراً شعورياً . ومعنى هذا أنه ليس من الممكن — دون عملية إعادة الخلق أو التجديد — أن يدرك الموضوع بوصفه عملاً فنياً . وإذا كان الفنان قد تخير ، وبسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز — وفقاً لنوع اهتمامه — فإنه لا بد للنّاظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات ، وفقاً لوجهة نظره ونوع اهتمامه . وهذا هو السبب في أن كلا منهما في حاجة دائماً إلى القيام بعملية « تجريد » : لأن من الضروري لكل منهما أن يقوم باستخلاص ما يراه هاماً ، أو انتزاع ما يعده ذا دلالة . ولا بد لكل منهما أيضاً من أن يقوم بعملية تضمين واستيعاب ، يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها إلى البعض الآخر ، بحيث يُولف منها « كلا » موحداً يصلح موضوعاً للخبرة . وتبعاً لذلك فإن ثمة عملاً يؤدي من جانب المدرك أو المتلوق ، كما أن هناك عملاً يؤدي من جانب الفنان أو المنتج . وأى فرد يحول بينه الكسل أو الخمول أو المسيرة المتحجرة للتقليد ، دون القيام بهذا العمل ، لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع . ومن هنا فإن تقديره الفنى لن يكون — في هذه الحالة — إلا مزيجاً من التردد لبعض المعايير السابقة والاستشارة العاطفية المضطربة ^(١) .

ويعود ديوى (بعد هذه الدراسة المستفيضة لكل من الخبرة الفنية والخبرة الجمالية) إلى فكرته الأصلية عن « الخبرة السوية » فيقول إن لهذه الخبرة بصفة عامة طابعاً جمالياً ، وإلا لما كان في الإمكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة ، متسقة متماسكة . فليس من الممكن — في داخل التجربة الحية السوية — فصل العناصر العملية والانفعالية والعقلية بعضها عن بعض ، بل لا بد من اعتبار هذه التجربة كلا

موحدا يربط الجانب الانفعالى بين أجزائه ، ويكشف الجانب العقلى عن دلالته ، ويوضح الجانب العملى ما هنالك من تفاعل بين صاحب هذه التجربة وبين أحداث البيئة المحيطة به . وليس يكفى أن نقول إن فى كل خبرة متكاملة تنظيمًا دينامياً و « صورة » متسقة ، وإنما لا بد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن أجزاء هذه الخبرة لا بد من أن ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، بدلا من أن يتعاقب بعضها وراء البعض الآخر مجرد تعاقب . ولا شك أن هذا الارتباط الوثيق القائم فى التجربة بين الأجزاء المختلفة إنما هو الذى يجعلها تنمو جميعاً ، متجهة فى نموها نحو بلوغ أقصى الغاية أو نحو إدراك حد الكمال ، بدلا من الاقتصاد على مجرد الانتهاء فى الزمان . وإذن فليس للغاية (أو النهاية) هنا قيمة (أو دلالة) فى حد ذاتها ، بل إن كل قيمتها إنما تنحصر فى التعبير عن تكامل (أو اندماج) الأجزاء . ونحن نقول عن تنظيم الخبرة إنه تنظيم « دينامى » : لأنه لا يتم إلا فى زمان ، فهو بمثابة ضرب من النمو أو الترقى . ومعنى هذا أن ثمة بداية ، وتطوراً ، وتحقيقاً ، واكتمالاً . ولا بد للمادة من أن تمتص وتهضم ، خلال عملية التفاعل مع التنظيم الحيوى لنتائج الخبرات السابقة ، وهو ذلك التنظيم الذى يتكون منه عقل الصانع أو العامل (أو الفنان) وتستمر فترة الحضانه ، حتى يتم إخراج الجنين إلى عالم النور ، فإذا ما ظهر الوليد الجديد ، أصبح موضوعاً قابلاً للإدراك ، بوصفه جزءاً من العالم الخارجى المشترك . ولكن المهم هنا أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تحشد فى لحظة واحدة ، اللهم إلا كما تصل عمليات مستمرة طويلة سابقة إلى ذروتها ، فتركز فى حركة بارزة تكتسح أو تجرف فى تيارها كل ما عداها ، حتى لينسحب النسيان على كل شيء سواها^(١) . ولو أننا نظرنا إلى ما يعمل المصور ، أو النحات أو الحفار ، أو الكاتب ، أو غيرهم ، لوجدنا أن كل واحد من هؤلاء لا بد من أن يكون دائماً أبداً يصدد الإنجاز أو الإتمام فى كل مرحلة من مراحل عمله . فلا بد لكل فنان — فى كل لحظة من لحظات نشاطه — من أن يستبقى ويستجمع ما مضى ، على صورة « كل » موحداً ، متجهاً ببصره نحو « كل » آخر سوف يجيء به المستقبل . وهو إذا لم يفعل ذلك ، فسوف تجيء أفعاله المتعاقبة خلواً من كل اتساق أو من كل ضمان ، وما يوفر التنوع والحركة فى نشاط الفنان إنما هو تسلسل الأفعال فى صميم إيقاع خبرته . بحيث إنه لولا هذا التسلسل لوقع العمل فريسة للرتابة وضروب التكرار العقيم . وأما مظاهر التقبل أو الانفعال فإنها تمثل العناصر

(١) چون ديوى : « الفن خبرة » (ترجمة المؤلف) ص ٩٨ .

المقبلة (أو المستجدة) في الإيقاع ، وهى تقوم بتوفير الوحدة المطلوبة ، فننقذ العمل من الوقوع في ذلك التخطيط الطائش الذى يحيله إلى مجرد تعاقب آلى لبعض التنبيهات . « وهكذا نرى أن من شأن أي موضوع — فيما يقول ديوى — أن يكتسب صبغة جمالية خاصة ، أو طابعاً جمالياً بارزاً ، فتولد عنه تلك المتعة الخاصة التى تميز الإدراك الجمالى . ولكن على شرط أن تكون العوامل المحددة لما اصطللحنا على تسميته باسم « الخبرة » قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسى ، وجعلت ظاهرة جليلة في ذاتها ولذا دعاها ^(١) . وهذا هو السبب في أن الفعل الجمالى لا يمكن أن ينجىء نتيجة للضغط الخارجى وحده ، فإنه عندئذ لن يحمل أى معنى من معانى الاتساق أو التنظيم أو التكامل .

فإذا ما انتقلنا الآن إلى مشكلة « التعبير الفنى » ، وجدنا أن ديوى — مثله في ذلك كمثل كل من كروتشه وسانتايانا — يوجه اهتماماً كبيراً إلى هذه المشكلة فيدرسها في فصلين هامين من فصول كتابه ، هما على التوالى الفصل الخاص بفعل التعبير ، والفصل الخاص بالموضوع التعبيرى ... ولن نستطيع أن نساير ديوى في عرضه المسهب لهذه المشكلة ، وإنما حسبنا أن نقول إنه يحرص بصفة خاصة على ربط فعل التعبير بنشاط الإنسان العادى ، من أجل إظهارنا على الطريقة التى بها يستحيل « الدافع » إلى « تعبير » . والواقع أنه ليس من الضرورى لكل نشاط « صادر » عن الإنسان أن يكون ذا طبيعة تعبيرية : فإن ثوراتنا الانفعالية المختلفة (بما فيها من غضب أو حنق أو بكاء ... إلخ) ليست من « التعبير » في شيء . حقاً إن بكاء الطفل أو ابتسامه قد يكون « معبراً » بالنسبة إلى أمه أو مربيته ، ومع ذلك فإنه قد لا يكون فعلاً تعبيرياً من جانب الطفل نفسه ، لأن الطفل هنا متدجج في فعل يؤديه بطريقة مباشرة ، دون أن يكون في هذا الفعل من التعبير أكثر مما في فعل التنفس أو العطاس . ولكن ، بمجرد ما ينضج الطفل ، فإنه سرعان ما يتعلم أن ثمة أفعالا خاصة من شأنها أن تحدث نتائج معينة ، فهو يستطيع (مثلاً) عن طريق البكاء أن يسترعى انتباه المحيطين به ، كما أنه يستطيع عن طريق الابتسام أن ينتزع منهم استجابة أخرى محددة . وحينما يتسنى للطفل أن يدرك معنى فعل كأن يؤديه في البداية تحت تأثير ضغط باطنى محض ، فإنه عندئذ لا يلبث أن يصبح قديراً على أداء أفعال ذات دلالة تعبيرية حقة . وهنا يظهر لنا الفارق الكبير بين الأفعال

الاندفاعية الخالصة ، أو أفعال الانطلاق وتفرغ الطاقة من جهة ، وبين الأفعال التعبيرية التي تقترب بوجود حافز داخلي يريد أن يتجلى في الخارج . والحق أنه حيث لا يكون ثمة تنظيم للظروف الموضوعية ، أو حيث لا يكون هناك تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستشارة (أو التنبيه) في صورة مجسمة ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة « تعبير » . وأما حين يشرع المرء في تنظيم ضروب نشاطه وتدبيرها ، واضعاً نصب عينيه ما يترتب عليها من نتائج ، فهناك يصبح الفعل الذي كان يصدر عنه من قبل تلقائياً ، فعلاً مقصوداً يحقق لبلوغ هدف ما ، أو تحقيق غاية ما . ومعنى هذا أن النشاط الذي كان بادئ ذي بدء طبيعياً تلقائياً غير مقصود ، قد خضع الآن لضرب من التحول ، فأصبح مجرد أداة أو واسطة بصطنعها المرء لبلوغ نتيجة مرادة بطريقة شعورية واضحة . ومثل هذا التحول إنما هو في نظر ديوي بمثابة البداية الحقيقية لكل نشاط فني .

وإذا كنا لا نعتبر البكاء الغريزي أو الابتسام الفطري بمثابة فعلين معبرين ، فما ذلك إلا لأنهما من أفعال الانطلاق الحر أو الاندفاع المباشر الذي يخلو تماماً من كل « واسطة » أو وسيلة أو « أداة » . ولا يمكن أن يكون ثمة تعبير ، وبالتالي لا يمكن أن يكون هناك فن ، اللهم إلا إذا استعملت المادة أو العناصر المادية كواسطة (أو أداة) ، أو كمجموعة من الوسائط ، لزيادة خصب التواصل البشري . وهذا هو الحال مثلاً بالنسبة إلى الرقص والرياضة البدنية ، فإنهما ضربان من النشاط تجمع فيهما الأفعال التي كانت تؤدي تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض ، لكي تحول من مادة غفل (أو خام) إلى أعمال فنية تعبيرية . ولما كان العمل الفني الحقيقي إنما هو بناء أو تركيب لخبرة متكاملة ، بالاستناد إلى التفاعل الذي يتم بين ظروف الكائن العضوي وطاقته من جهة ، وبين ظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى ، فإن التعبير الفني يقتضي توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع انفعال باطني من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الناتج الفني إنما « يُعْتَصَر » (إن صح هذا التعبير) من الفنان ، تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على دوافعه وميوله الطبيعية ، دون أن يكون هذا الناتج مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والميول . هذا إلى أن فعل التعبير الذي يكون « العمل الفني » ليس مجرد صدور آت ، بل هو بناء في الزمان . ولا يعني ديوي بهذه العبارة أن المصور في حاجة إلى بعض الوقت ، لكي ينقل الصورة المتخيلة في ذهنه إلى القماش ، أو أن المثال في حاجة إلى زمن ، لكي يستطيع أن ينجز عملية تشكيله للرسم ، بل هو يعني أيضاً أن التعبير الذي تحققه الذات من خلال أية واسطة من

الوسائط إنما يعد هو نفسه تفاعلاً طويلاً المدى بين شيء ينبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ؛ وتلك عملية يكتسب بفضلها كل منهما صورة ونظاماً لم يكن يملكهما بادئ ذي بدء^(١) .

وقد دأب الكثير من الفنانين (وبعض علماء الجمال) على إرجاع عملية « التعبير » إلى فعل « الإلهام » في حين أن التعبير قلما يجيء على أعقاب إلهام تام مكتمل من ذى قبل ، وإنما يقوم « التعبير » نفسه بعملية إنجاز « الإلهام » وتكميله ، عن طريق بعض الوسائط الموضوعية ، ألا وهي عناصر الإدراك الحسى ، والتصور ، والتخيل . والواقع أنه حينما يتيهأ للاستشارة الوجدانية المرتبطة بأى موضوع من الموضوعات أن تمضى إلى أعماق النفس ، فإنها لا بد من أن تهيئ المعانى المختزنة والمواقف المدخرة من ذى قبل ، مما ينحدر إلى خبرة أو خبرات سابقة . وحينما تنبئ تلك المعانى والمواقف ، بحيث يدب فيها النشاط ، فإنها سرعان ما تستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية ، أعنى أنها تصبح صوراً ذوات شحنات وجدانية . وليس « الإلهام » سوى عملية « الاشتعال » التى تولدها لدينا الفكرة أو المشهد ، بحيث ينشأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية المتلاصقة ، والمقاومات المستمرة المتبادلة ، تفاعل يخرج منه إلى عالم الوجود إنتاج مصفى مبتكر . ومعنى هذا أنه ليس فى وسع أى فنان أن يعتبر إلهامه ظاهرة بدائية أولية ، بل هو لا بد من أن يسلم معنا بأن المادة الملتهبة الداخلية هى فى حاجة بالضرورة إلى وقود خارجى تتغذى عليه .

ولو أننا نظرنا إلى الآراء السائدة فى تفسير طبيعة « الفعل التعبيرى » ، لوجدنا أن الغالبية العظمى منها قد صدرت عن الفكرة الخاطئة التى تعد الانفعال تاماً أو مكتملاً فى ذاته باطنياً ، وكأنه إنما يصبح ذا تأثير على المادة الخارجية حينما يتخذ صورة منطوقة صريحة . ولكن الواقع أن « الانفعال » لا بد من أن يكون مرتبطاً بشيء موضوعى (سواء أكان ذلك فى الواقع أم فى الفكر) ، فهو بطبيعته مندرج فى « موقف » لا زالت نتيجته معلقة ، مما يجعل الذات المتفعلة تهتم به اهتماماً حيوياً . ولا موضع هنا للتحدث عن « الانفعال » (بألف لام التعريف) ، لأن هناك من الانفعالات قدر ما هنالك من ظروف خارجية ومواقف فردية وأحوال عينية ... إلخ . فليس ثمة شيء يمكن أن نسميه

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » الفصل الرابع : « فعل التعبير » ص ١١٣ (من الترجمة العربية) .

باسم انفعال الخوف ، أو الكراهية ، أو الحب ، مادام الانفعال المستثار في كل مرة لا بد من أن يجيء مشعباً بذلك الطابع الخاص ، المتمايز ، الفريد في نوعه : طابع الأحداث والمواقف التي عاناها المرء في صميم خبرته الفردية . وليس « تفرد » الأعمال الفنية ، أو استحالة إدراجها تحت بعض الأنماط أو التماذج العامة ، سوى مجرد نتيجة لتمايز انفعالات الأفراد ، وبالتالي تعدد تعبيراتهم الفردية^(١)

وليس الفارق بين الفنان والرجل العادي ، أو بين الفنان وعالم النفس ، أن الأول منهما أكثر انفعالا ، أو أنه أقدر على وصف الانفعال بمجموعة من الألفاظ العقلية أو الرموز اللغوية ، وإنما الفارق بينهما أن الفنان يصنع « الفعل » الذي يولد « الانفعال » . وإنه من الحقائق المعترف بها من الجميع ، أن الفن يقوم على « الاختيار » أو « الانتقاء » Selection . وإذا كان للفن مثل هذا الطابع « الاختياري » ، فذلك بسبب الدور الذي يقوم به « الانفعال » في صميم فعل « التعبير » . والواقع أن انفعال الفنان يعرف الطريق إلى تلك المواقع الحساسة الموجودة في كل ما هو متجانس معه ، وفي سائر الأشياء التي قد يكون من شأنها أن تغذيه وتقويه وتحمله إلى الغاية المتممة له . ولكن ليس من شأن الفنان أن ينظم طبيعة الانفعال المستثار تنظيماً شعوريا مقصوداً ، بحيث يصطنع بعض المواد الخاصة لإحداث تأثير معد من ذي قبل ؛ وإنما لا بد من أن ينبع « الانفعال » من صميم منطق الأشياء ، أو من باطن حركة الأحداث (إذا كنا بصدد عمل روائي مثلاً) . وأما حين يحس القارئ بأن ثمة مصيراً قد فرض منذ البداية على بطل الرواية (أو بطلتها) ، وأن هذا المصير ليس باطناً في طبيعة الموقف أو الشخصية ، بل هو وليد قصد الكاتب الذي جعل من الشخصية مجرد ألعوبة في يده ، يستخدمها لخدمة فكرة عزيزة عليه ، فهناك لا بد لانفعال الاستنكار أو الامتناع أن يتولد في نفسه لشعوره بأن الروائي قد أقحم على الرواية شيئاً دخيلاً خارجاً تماماً عن حركة الموضوع نفسه . وهناك أسباب مماثلة تدعونا دائماً إلى النفور أو الاشتزاز من كل محاولة لإقحام أى مقصد أخلاقي على الأدب ، في حين أننا قد نتقبل من وجهة النظر الجمالية أى قدر من « المضامين الأخلاقية » ، بشرط أن تكون متماسكة معاً ، بفضل ثوافر الانفعال النزهي الخالص الذي يوجه المادة الفنية أو يتحكم فيها . وهكذا يتبين لنا أنه إذا كان « الانفعال » ضرورياً لفعل « التعبير » الذي يولد « العمل الفني » ، فما ذلك إلا لأن

« الانفعال » هو الذى يقوم بمهمة تحقيق استمرار الحركة وضمنان وحدة « التأثير » فى وسط « التنوع » أو « الكثرة » . ومعنى هذا أن « الانفعال » هو الذى يضطلع بمهمة اختيار المواد ، وهو الذى يتحكم فى تنظيمها وتنسيقها ، ولكنه هو نفسه — فيما يقول ديوى — ليس عين ما يعبر عنه . وبدون الانفعال ، قد تكون هناك مهارة ، ولكن لن يكون هناك فن . وقد يتوافر الانفعال ، بل قد يكون عفيفاً حاداً ، ولكنه إذا تجلى بطريقة مباشرة ، فإن « الناتج » أيضاً لن يكون من الفن فى شيء ^(١) .

وإذا كان قد وقع فى ظن البعض أنه كلما كان انفعال الفنان أعنف وأشد ، كان تعبيره أوقع وأنجع ، فإن ديوى يرد على هذا الزعم بقوله إن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عنه أعجز من أن يعبر عنه . والحق أنه حينما يسيطر « الانفعال » على الإنسان ، فإن التوازن سرعان ما يتعدم لديه بين النشاط القابل والنشاط الفاعل ، فلا يكون فى وسعه أن يضبط اندفاعه أو أن يتحكم فى حوافزه . وقد يحل إلينا أحياناً أن الأعمال الفنية ظواهر تلقائية تحمل طابعاً غنائياً ، وكأنما هى ألحان عفوية تصدر عن طير مغرد ، ولكن الإنسان — لحسن الحظ أو لسوئه — ليس طيراً من الطيور ، فليس فى أكثر انفجاراته تلقائية (ما دامت ذات طابع تعبيرى) أى انشاق فجائى ، لأنها لا يمكن أن تكون مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغط الداخلى .

وحتى لو اتجهنا بأبصارنا نحو الانفجارات البركانية ، فسنجد أنها تفترض بالضرورة فترة طويلة من الضغط السابق ، بحيث أنه لو قدر للبركان أن ينفجر على شكل حمم مصهورة ، بدلا من أن يقذف ببعض الصخور المتناثرة والرماد المبعثر ، فإنه لا بد من أن يكون قد سبق ذلك عملية تحول لجميع المواد الخام الأصلية . وبالمثل ، يمكننا أن نقول إن الانفعال الممتلئ الوفير ، بل الانطلاق الفجائى التلقائى ، لا يتبأ بنق ، اللهم إلا لأولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، والذين استغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة ، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه . وإذن فإن « التلقائية » ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير . ومعنى هذا أن الأفكار الجديدة لا ترد إلى الشعور بيسرها المعهود ، اللهم إلا إذا كان ثمة جهد قد بذل من قبل فى سبيل العمل على إيجاد الأبواب الصحيحة التى يمكنها أن تدخل عن طريقها . والحال هنا ، كالحال فى كل

مجال آخر من مجالات النشاط البشرى : لأنه لا بد للنضج اللاشعورى من أن يسبق الإنتاج الإبداعي^(١) .

ولا يمكن أن يتوافر « التعبير الفنى » إلا إذا حدثت عملية « تحويل » أو « تعديل » يقوم بها الفنان من أجل إعادة تكوين المادة الغفل البدائية للتجربة . ولكننا لا نسلم في العادة بوجود تحول مماثل في المجال الباطنى ، أو مجال المواد الداخلية ، ألا وهى الصور الذهنية ، والذكريات السابقة ، والانفعالات المختزنة وشتى إدراكاتنا الحسية ... إلخ ، فى حين أن هذه العناصر جميعاً هى فى حاجة أيضاً إلى ضرب من « التنظيم » . والواقع أننا هنا لسنا بإزاء عمليتين منفصلتين تجري إحداها على المادة الخارجية ، فى حين تجرى الأخرى على المادة الداخلية (أو العناصر الذهنية) ، بل نحن بإزاء عملية واحدة تنظم فيها مواد الفنان حين تكون أفكاره وعواطفه قد انتظمت ، بحيث يتحقق بين الواحدة منهما والأخرى ضرب من الترابط العضوى . وقد لا يقل « التحول » الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والتفكير ، بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الخارجية (أو الموضوعية) عن ذلك « التحول » الذى تعانیه المادة الموضوعية ، بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير . وما ينقص الكثيرين منا ، لكى يكونوا فنانين ، ليس هو الانفعال البدائى (الأصلى) ، ولا هو مجرد المهارة فى الصنعة أو التنفيذ ، بل هو القدرة على تحويل الفكرة الغامضة ، أو الانفعال الغامض ، بحيث يصب فى قالب أية واسطة محددة ، أو يسلك فى إحدى المواد الخاصة . ولا شك أن هذا التحويل إنما هو الذى يضطر الفنان إلى البحث عن موضوع متجانس — من الناحية العاطفية — لموضوع انفعاله المباشر ، بحيث يلتصق فى ظواهر أخرى مما يحيط به مادة يصوغها على النحو الذى يحقق له تفريغ شحنته الانفعالية ، مراعيًا فى هذه الصياغة ضرباً من « التنظيم » الجمالى . وهذا هو السبب فى أن الكثير من دوافعنا الطبيعية إنما تكتسب صبغة مثالية أو طابعاً روحياً ، حينما يعبر عنها الفنان على طريقته الخاصة فى تنظيم الانفعالات . والحق أن « التعبير » إنما هو تصفية للانفعال المكدر ، إن لم نقل بأننا لا نعرف شهواتنا نفسها ، إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن ، وحين يقدر لهذه الشهوات أن تعرف ذاتها ، فإنها تتحول فى الوقت نفسه ، لكى تكتسب صورة جديدة ، وعندئذ يظهر « الانفعال الجمالى » بالمعنى

الدقيق المتمايز لهذه الكلمة^(١) .

وليس في وسعنا أن نتوقف طويلاً عند شتى المشكلات الجمالية الأخرى التي أثارها ديوى في كتابه الضخم ، وإنما حسبنا أن نقول كلمة سريعة عن نظريته في علاقة الفن بالطبيعة . وهنا نجد أن ربط الخبرة الجمالية بالخبرة السوية العادية لا يعنى في نظر ديوى أن يكون الفن مجرد صدى للطبيعة ، بدليل أن ديوى نفسه يقرر بصرح العبارة أنه « حينما تكون الطبيعة قائمة بشكل زائد عن الحد ، فلن يكون في الإمكان أن ينشأ فن »^(٢) ومعنى هذا أن النشاط الفنى ليس مجرد تلقائية طبيعية ، بل هو تنظيم وصياغة . ولهذا يقرر ديوى مرة أخرى : « أن الفن ليس هو الطبيعة ، وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة »^(٣) . وديوى يرفض نظرية « التقليد » أو « التمثيل » Representation ، لأنه يرى أنه إذا كان المقصود بالطابع « التمثيل » هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً ، فإن من المؤكد أن العمل الفنى من طبيعة مغايرة تماماً ، خصوصاً وأنه لا بد للأحداث والمناظر — في كل عمل فنى — من أن تمر عبر الوساطة الشخصية . وقد قال الفنان الفرنسى ماتيس Matisse إن آلة التصوير الشمسى جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين : لأنها أراحهم من كل ضرورة ظاهرية لنقل (أو نسخ) الموضوعات . وليس من شأن الفن — فيما يقول ديوى — أن يوهنا بحضور الأشياء ذاتها ، وكأن كل مهمته أن يلتزم المحاكاة الدقيقة التي تعيد إلى أذهاننا صور الموضوعات . وآية ذلك أن الطبيعة الصامتة التي يصورها لنا فنانون مثل شاردان Chardin أو سيزان Cézanne إنما تعرض أمامنا المواد الخارجية بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان ، وهى تلك العلاقات التي تتذوقها بطريقة باطنية في صميم الإدراك الحسى . وليس من الممكن إعادة تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد . والواقع أن مجرد محاولة عرض موضوعات ذات أبعاد ثلاثة ، فوق سطح دى بُعدين فقط ، إنما يتطلب « تجريداً » Abstraction من الظروف العادية التي توجد فيها أمثال هذه الموضوعات . وتبعاً لذلك فإنه لا مبرر لاستبعاد الاتجاهات التجريدية من دائرة الفن ، بحجة أنها لا تنطوى على أى معنى أو أى تعبير ، لأن الفن لا

(١) المرجع السابق : ص ١٣٣ . (٢) ديوى : « الفن خبرة » ص ١٢٢

(٣) المرجع السابق ص : ١٣٧ — ١٣٨ .

يفقد طابعه التعبيري لمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء في صورة مرئية ، دون أن يكشف عن « الجزئيات » التي تملك تلك العلاقات ، اللهم إلا بقدر ما يقتضيه تكوين الكل^(١)

وأخيراً يقرر ديوى أنه لما كانت الموضوعات الفنية ذات صبغة تعبيرية فإنها تضطلع أيضاً بمهمة النقل أو التوصيل . ولئن كان ديوى لا يأخذ بنظرية تولستوى في « العدوى المباشرة » ، إلا أنه يسلم بأن « الأعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان ؛ تواصل حقيقى يتم في نطاق عالم مليء بالهوات والأسوار التي تحد من كل صبغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة »^(٢) والواقع أن الفن المميز لأية حضارة من الحضارات إنما هو الوسيلة الناجعة للنفوذ — بطريقة تعاطفية — إلى أعماق عناصر الخبرة الخاصة بالحضارات الأجنبية النائية ... وهذه الواقعة هي التي تفسر لنا أيضاً تلك الأهمية البشرية أو الدلالة الإنسانية التي تنطوى عليها فنون تلك الشعوب — بالقياس إلينا — : فإن هذه الفنون الأجنبية إنما تعمل على توسيع خبرتنا الخاصة وتعميقها ، فتقلل بذلك من طابعها المحلى أو صبغتها الإقليمية ، وتفتح أمامنا السبيل لإدراك المواقف الأساسية والاتجاهات الجوهرية المتضمنة في تلك الأشكال الأخرى من « التجربة »^(٣)

ولو شئنا الآن أن نحكم حكماً سريعاً على فلسفة ديوى في الفن ، لكان في وسعنا أن نقول إن الفيلسوف الأمريكى الكبير قد ثار في هذه الفلسفة على كل نزعة أرستقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصة ينفرد بها أصحاب الأمزجة الرقيقة أو الأذواق الرفيعة ، دون غيرهم من سواد الناس ، كما صال صولة الغاضب الناقم على الأوضاع القائمة التي يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية . وربما كان من بعض أفضال ديوى على الدراسات الجمالية أنه قد استطاع أن يلقي الكثير من الأضواء على بعض المفاهيم الجمالية الملتبسة مثل مفهوم « التعبير » ، ومفهوم « الشكل والمضمون » ، ومفهوم « التجريد » ومفهوم « الخبرة الجمالية » ... إلخ . ولا شك أن ديوى حين أسهب في الحديث عن تفاعل الذات مع عالم الأشياء والأحداث ، قد كشف لنا بذلك عن جانب هام من جوانب « الخبرة الجمالية » . وما كان الفن ليوسع

(٢) المرجع السابق ص ١٧٧

(١) المرجع السابق ص ١٥٩

(٣) المرجع السابق ص ٥٥٦ — ٥٥٧ .

من نطاق التجربة ، لو أنه كان عامل نكوص يؤدي بالذات إلى الارتداد نحو الذات ، والانغماس في عالم مغلق من الأحاسيس الشخصية . ولكن الحقيقة أنه إذا كان ثمة لحظات يكون فيها المخلوق حيا كأقوى ما تكون الحياة ، هادئاً كأعمق ما يكون الهدوء ، مركزاً كأشد ما يكون التركيز ، فتلك هي لحظات التفاعل التام مع البيئة ، حين تكاد المواقف الحسية تمتزج امتزاجاً تاماً مع العلاقات انذهنية . وتبعاً لذلك فإن ديوى على حق حين يقرر أن القوة التعبيرية التي يمتاز بها الموضوع الفني إنما ترجع إلى أنه ينطوى على تداخل تام للمواد المتقبلة والمواد الفاعلة ، مع تضمنه في الوقت نفسه لعملية إعادة تنظيم المادة المحصلة من الخبرة (أو الخبرات) الماضية .

بيد أننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هي مجرد « ظاهرة مصاحبة » لشئى ضروب الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى ، عما عداه من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية في مدار المطالب البشرية الحيوية هو الذى جعله يشيع الغموض في طبيعة « الخبرة الجمالية » ، بإذابتها في مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولا شك أننا — كما لاحظ بعض النقاد — إذا سلمنا مع ديوى بأن التقدير الجمالى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقترب بأية تجربة حسية عادية ، فسيكون علينا عندئذ ألا ننسب إلى الخبرة الجمالية أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى محض يجعل منها نشاطاً أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لا بد بالضرورة من أن يظهرنا على أن للنشاط الفنى نوعيته ، ودوره الخاص ، في صميم التجربة البشرية بصفة عامة . ومهما كان من أمر الصلة الوثيقة التي تجمع بين الفن والمجتمع ، أو بين الفن والخضارة ، أو بين الفن والحياة ، فإن من المؤكد أننا لن نفهم الكثير عن الخبرة الجمالية ، أو النشاط الفنى ، أو الأعمال الفنية ، لو أننا اقتصرنا على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزة » ، أو أن « كل معيشة خصبة مليئة قوية لا بد من أن تكون ذات طابع جمالى » أو أن « الخبرة حين تصبح تجربة بمعنى الكلمة ، أو حين تستحيل إلى حيوية من أعلى درجة ، فإنها تصبح عندئذ خبرة جمالية » ... إلخ . ولئن كان ديوى قد أسهم إلى حد كبير في القضاء على النظريات الجمالية التقليدية في الربط بين الفن واللذة أو بين النشاط الفنى واللعب (أو اللهو) ، إلا أن فهمه الخاص للتجربة (أو الخبرة) قد وسم نظريته الجمالية بطابع برجمائى ، فبقى الفن عنده مجرد « نشاط أدائى » Instrumental في خدمة بعض الغايات الاجتماعية ، أو الحيوية ، أو الحضارية ، وكان الخبرة الجمالية هي مجرد إدراك حسى نافع ، أو سار ...!

الفن عمل وصناعة

ألان

الفصل الخامس

فلسفة الفن عند ألان

إذا كان القارئ العربى قد عرف من بين فلاسفة الفن المعاصرين كروتشه وسانتايانا ، ودبوى ، وغيرهم ، فإن من المؤكد أن اسم ألان (Alain) (١٨٦٨ — ١٩٥١) قد بقى مجهولاً لديه . وعلى حين أن مؤلفات الكثير من فلاسفة القرن العشرين قد ظفرت بترجمات عربية ، فإن كتب ألان لم تستر — حتى الآن — أى اهتمام من جانب أى باحث من الباحثين المشتغلين بالدراسات الفلسفية عندنا . وأغلب الظن أن الطابع الأدبى الذى غلب على كتابات ألان قد أوقع فى روع الكثيرين أن صاحبها هو مجرد كاتب أو أديب ... ولكننا لو عمدنا إلى دراسة تلك المجموعات الفلسفية الضخمة التى خلفها لنا ألان ، لاستطعنا أن نفطن إلى السبب الذى من أجله أجمع مؤرخو الفلسفة الفرنسية المعاصرة على وضع اسم ألان على رأس الحركة المثالية المعاصرة فى فرنسا ، جنباً إلى جنب مع فلاسفة آخرين مثل لوكييه Lequier ، وبرنشفيك Brunschwig ، ولانيو Lagneau وغيرهم ... وليس يعنينا — فى هذا الصدد — أن نستعرض آراء ألان فى الإنسان ، والطبيعة البشرية ، وحرية الفكر ، وصلة الروح بالمادة ، وغير ذلك من المشكلات الفلسفية ، وإنما حسبنا أن نمضى مباشرة إلى الحديث عن فلسفة ألان فى الفن ، على نحو ما عبر عنها فى مؤلفات ثلاثة هى — على التعاقب — « نسق الفنون الجميلة » (سنة ١٩٢٦) و « عشرون درساً فى الفنون الجميلة » (سنة ١٩٣١) ، و « تمهيدات لعلم الجمال » (سنة ١٩٣٩)^(١) . ولئن كان اهتمام ألان — فى هذه الكتب — قد انصرف إلى دراسة الفنون الجميلة ، إلا أن فى وسعنا استخلاص نظرية جمالية عامة من تضاعيف أحاديثه عن الفنون ، وبالتالى فإن فى استطاعتنا إدراج اسم

(١) أسماء هذه الكتب بالفرنسية هى — على التعاقب :

« Système des Beaux - Arts » ، « Vingt Leçons sur les Beaux - Arts »

« Préliminaires d'Esthétique » .

« ألان » ضمن فلاسفة الفن المعاصرين .

وربما كان محور نظرية ألان في الفن هو تمرده على النظريات التقليدية في الإلهام واهتمامه بربط الفن بالصناعة ، والواقع أن المرء — في نظر ألان — لا يتكرر إلا حين يعمل ، فالفنان إنما هو صانع Artisan قبل أن يكون فنانا Artiste . ومعنى هذا أن الفن ليس حلماً وتأملاً وتصورات فارغة ، بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ . وقد تنوهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذي يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع « المادة » — لغة كانت أم حجارة أم أصباغاً أم غير ذلك — حتى يجبرها على أن تشتتى وتعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية ! بل إن ألان يفيض إلى حد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه ليس لدى الفنان أفكار سابقة محددة ، وإنما تحييه « الأفكار » كلما أزعج في الإنتاج والعمل ، إن لم نقل بأن هذه « الأفكار » نفسها لا تصبح واضحة محددة ، اللهم إلا بعد أن يكون « العمل الفني » قد اكتمل ! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو « المتفرج » الأول الذي يشهد مولد عمله الفني ، بعد أن يكون قد عاصر مراحل تولده وظهوره ، إلى أن جاءت اللحظة التي لم يعد يملك فيها سوى أن يفرغ فاه مندهشاً متعجباً ! وقد يقع في ظننا أحياناً أن القصيدة الرائعة كانت بادئ ذي بدء « مشروع قصيدة » ثم لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الحقيقة — فيما يقول ألان — أن القصيدة لا تبدى للشاعر جميلة رائعة إلا حين يفيض في نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح كذلك إلا وهي تولد على ريشة المصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصير جميلاً حينما ينكشف رويداً رويداً تحت معول المثال ! وإذن فإن العبقرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى في « العمل الفني » مرسوماً كان أم منحوتاً أم منظوماً أم منغوماً . ونحن يقول ألان « إن قاعدة الجمال لا نستبين إلا في صميم العمل الفني » ، فإنه يعنى بذلك أنه ليس ثمة فارق في النشاط الفني بين عملية التخيل أو التصور من جهة ، وعملية الإنتاج أو الصناعة من جهة أخرى .

والواقع أن ألان يقرب الفن من الصناعة لأنه يرى فيه جهداً إبداعياً يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة ، فضلاً عن أنه على وعى تام بما يتطلبه الفن من جهد شاق ومران طويل وصناعة ممتازة . صحيح أنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعبون الرخام ، ويسخطون على النحو ، ويستمطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إنما هي وسائل عاجزة قاصرة ، هيئات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التي يريدون أن يقوموا بتسجيلها ، ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة

لا ترسم إلا بألوان ، وأن التمثال لا ينحت إلا من حجر أو صلصال ! ولهذا فإن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذى لا يزدري المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يعشق الحرفة ، ويعترف لها بالفضل ، موقناً دائماً أنه ليس أروع في الحياة من أن تنتج اليد البشرية في تزيين حجارة جامدة صلبة ! والفن الذى يحس فيه الفنان بمقاومة المادة أكثر مما يحس بها في أى فن آخر إنما هو فن « العمارة » . وليست « العمارة » فنا مستحدثاً أو متأخراً ، بل هي أم الفنون جميعاً وعمدتها قاطبة . وأما الفن الذى لا يكاد الفنان يلتقي فيه بمثل هذه المقاومة فهو ذلك الفن الانطلاق الحر الذى نسميه باسم فن « النثر » La Prose . وألان يرى في « النثر » أصغر الفنون وأحدثها فضلاً عن أنه يقول عنه إنه أكثر الفنون تعثراً وتعرضاً للخطأ ، خصوصاً حينما يحاول « النادر » أن يعبر عن « العواطف » التى هي بطبيعتها مادة هشّة ، طيبة ، لينّة (١) !

ولكن ، مهما يكن من شيء ، فإن اهتمام الفنان ليس منصرفاً في العادة إلى انفعالاته وعواطفه ، بل هو منصرف أولاً وقبل كل شيء إلى « الموضوع » نفسه . وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فلا بد لنا من أن نتذكر أن تأمله هو « ملاحظة » observation أكثر مما هو « حلم يقظة » Reverie والحق أن الفنان يتأمل ما صنعه يده ، حتى يجد فيه مصيدراً لما سوف يعمل على تحقيقه ، وقاعدة لما سوف يقدم على عمله . ولهذا فإن الحرية الفنية لا بد من أن تقوم على دعامة من النظام المادي الصارم ، وإلا فإنها لن تكون إلا فوضى خاوية لا معنى لها على الإطلاق ! وقد يستسلم الفنان للإلهام ، أو قد يقتصر على الخضوع لطبيعته الخاصة ، ولكن مقاومة المادة سرعان ما تجيء فتعصمه من الارتجال الأجوف ، وتنقذه من التقلبات النفسية العارضة . وإذا كانت آثار أعمالنا التى تسجل على المادة إنما هي التى تعلمنا الفطنة أو الحذر ، فإن هذه الآثار نفسها هي بمثابة الشاهد الأمين الذى يولد في نفوسنا ضرباً من الثقة أو الاطمئنان . وعلى حين أن الخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التى تقدم على « التنفيذ » فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء « الموضوع » (٢) ...

لقد دأب البعض على القول بأن الفن خروج على الواقع ، وتمرد على الطبيعة ، ولكن

Alain : « Système des Beaux - Arts », Gallimard, 1926, p. 37 . (١)

Alain : « Système des Beaux - Arts », Ch. VII, pp. 34 - 35 - (٢)

الحقيقة — فيما يرى ألان — أنه لا بد للفنان من أن يرتد إلى « الشيء » أو « الموضوع » لكي يحاوره ويسأله ، وكأنما هو يطلب إلى « الطبيعة » أن تساعد على مواجهة أفكاره ، وتنظيم خواطره ، ومقاومة أهوائه . وكثيراً ما يستسلم الفنان للرغبة في الظفر بإعجاب الناس ، أو للتزوع نحو الحصول على استحسان الجمهور ، فسرعان ما ينحرف عن طريقه ، لكي يحيل عمله الفني إلى مجرد « بضاعة » يروج لها الرواج ! ولكنه لو أنصت إلى صوت « الطبيعة » ، أو لو عكف على فهم طبيعة « المادة » ، لما صدر في عمله الفني إلا عن دراسة حقيقية للموضوع الذي يريد التعبير عنه . ولعل هذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن « الطبيعة هي أستاذ الأساتذة » . والحق أن الحدث الواقعي « إنما هو بالنسبة إلى الروائي كمثل الكتل الرخامية التي كان ميكائيل أنجيلو يمسح في كثير من الأحيان لمشاهدتها ودراستها ، واثقاً من أنها مادته ، ودعامته ، ونموذجه الأول ! وإذا كان الفنان في حاجة دائماً إلى دراسة مادته ، والوقوف على قوانينها ، والإلمام بطبيعتها ، فذلك لأن كل فن من الفنون مشروط بطبيعة المادة التي ينصب عليها ، محكوم بقوانين « الحرفة » الخاصة التي هو مرتبط بها . وربما كان من بعض أفضال « المادة » على الفنان أنها تعلمه — من خلال مقاومتها وتمرداتها — ضرورة عصيان شيطان الإبداع ، ومقاومة إغراء السهولة ، والوقوف في وجه كل تسرع . وإذا كانت « السهولة » Facilité مواتية للصانع Artisan ، فإنها ضارة بالفنان : Artiste . والفارق بين « الفن » و « الصناعة » أن « الفكرة » — في الصناعة — تسبق التنفيذ ، وتحكم في عملية « الأداء » ، في حين أن « الفكرة » — في النشاط الفني — قلما ترد إلى الفنان إلا أثناء قيامه بالعمل . ومع ذلك فإن « العمل » — حتى في صميم النشاط الصناعي — قد يجيء فيعدل من « الفكرة » ، وعندئذ قد يتهدى « الصانع » إلى شيء أفضل مما كان قد اتجه إليه تفكيره . وهذا هو السبب في أن « الصناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . ولكن المهم في النشاط الإبداعي — صناعياً كان أم فنياً — إنما هو « الموضوع » الذي يتحقق ، لا « الفكرة » التي « تتصور » . وذلك لأنه لا بد للعمل الفني من أن « يتحقق » و « يتحدد » و « يكتمل » ، حتى يكتسب « حق المواطن » في دنيا الأعمال الفنية . وليس من واجب الفنان أن يستسلم لتخيلاته وأحلامه وتصورات ، محاولاً البحث في عالم « الممكنات » عن ذلك « الممكن » الذي سيكون أجملها جميعاً ، بل لا بد للفنان من أن يتذكر أن « الواقعي » Le Réel (لا « الممكن » le possible) إنما هو وحده « الجميل » . ولهذا يتصح ألان الفنان فيقول له « فكر منيا

في عملك ، ولكن تذكر دائما أن المرء لا يفكر إلا فيما هو موجود ، وإذن فإن عليك أن تحقق عملك . »

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : إذا كانت المدرسة الأولى للفنان إنما هي الطبيعة ، فهل تكون مهمة الفنان مقصورة على محاكاة الطبيعة أو النقل عن الواقع ؟ هذا ما يجيب عليه ألان بالسلب ، فإن النشاط الفني يمثل فاعلية حرة هي أبعد ما تكون عن مجرد الخضوع للطبيعة ، أو التعبد للواقع . ولكن الحرية التي يتمتع بها الفنان إنما هي حرية الصانع الذي يحترم قواعد حرفته ، ويلتزم بضرورات عمله . فلا بد للفنان إذن من أن يأخذ بنصيحة الفيلسوف الفرنسي المعروف أوجست كونت Auguste Comte الذي كان يقول إنه لا بد لنا من أن ننظم « الداخل » Le Dedans بالاستناد إلى « الخارج » Le Dehors : ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن ينظم أفكاره ، وخواطره ، وعواطفه ، بالرجوع إلى العالم الخارجي بما فيه من قواعد ، وضرورات ، وأنظمة . و « الحرفة » إنما هي الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الفنان عن طريقها الاهتمام إلى فهم نظام الأشياء الصارم ، والوقوف على قواعد الموضوع الدقيقة . وأيا ما كان نوع النشاط الفني الذي يمارسه الفنان ، فإنه لا بد لهذا النشاط من أن يتسجل في العالم الخارجي على صورة « موضوع » محدد ، مكتمل ، واضح المعالم . وإذا كانت الطبيعة تضع بين يدي الفنان الكثير من الأشياء الفنية أو الموضوعات الجمالية ، فما ذلك إلا لأنها تمدد بالأشكال المتحددة والصور المتسقة . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن ثمة « صبغة جمالية » في كل موضوع متحدد ، بل في كل شيء واضح المعالم ، ثابت الخصائص ، قابل للاستمرار . وحين يحاول الفنان تحقيق عمله الفني ، فإنه إنما يهدف إلى خلق « صورة » ثابتة ، أو « شكل » متحدد ، أو « شيء » قابل للدوام ^(١) .

ولا ينكر ألان أن الفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة ، ودراسة نظامها ، ومعرفة أشكالها ، ولكنه يضيف إلى هذا كله أن الفنان في حاجة أيضاً إلى تنظيم الطبيعة ، والكشف عن إيقاعات جديدة ، والاهتمام إلى علاقات جمالية لم تكن في الحسبان . وهذا هو السبب في أن الطبيعة لا تبدو جميلة حقاً ، اللهم إلا في بعض الظروف المواتية ،

Alain : « De la puissance propre de l' objet » , Chapitre VI, in " Système (١) des Beaux - Arts " , Gallimard, 1926, pp. 31 - 33

(وانظر أيضاً كتابنا : « مشكلة الفن » ١٩٥٩ ، ص ١٠٨ — ١٠٩) .

أعنى حين تظهر « الروح القوية » التى تقهر المادة على البوح بأسرارها ! والفنان الحق إنما هو ذلك الذى لا يستاء لعدم استجابة الأشياء لرغباته ، بل يسعى — على العكس من ذلك — فى سبيل تحديد أفكاره فى ضوء احتكاكه المستمر بالواقع . وإن إرادة الفنان لتقوى من خلال العوائق المادية التى تصطدم بها ، ولكن هذه الإرادة تريد أن تحقق فعلها فى الواقع ، فهى تهدف أولاً وبالذات إلى خلق « موضوع » (بكل ما لهذه الكلمة من معنى) . وقد تبدو هذه المهمة سهلة فى فن « العمارة » ، ولكن من المؤكد أن كل فن من الفنون لا بد من أن يشيد موضوعه فى العالم الخارجى على صورة شئ متحقق يأخذ مكانه تحت الشمس ! وسواء أكان الفنان بإزاء لوحة تشكيلية ، أم بإزاء مقطوعة موسيقية ، أم بإزاء قصيدة غنائية ، فإنه فى كل هذه الحالات إنما يقدم لنا « موضوعاً جمالياً » عياناً ، مكتلاً ، متيناً ، متحدداً . ولهذا يعود لأن يقول إن « التخيل » ليس هو « العمل » ، كما أن « حلم اليقظة » ليس هو جوهر النشاط الفنى ، بل « الموضوع الجمالى » وحده هو الفن والفنان والعمل الفنى !

وإذا كان لأن قد أظهرنا على الصلة الوثيقة التى تجمع بين « الفن » و « الحرفة » ، فإننا سنراه — على العكس من ذلك — يقرر أن « الفنان » ليس مجرد « مواطن » Citoyen . وآية ذلك أن الفنان — فى نظره — ليس مجرد شخص عادى يصح لنا أن نطالبه بالخضوع للبشر ، أو الأمثال للعادات الجمعية ، بل هو إنسان عبقرى لا بد لنا من أن نعده « قانوناً لنفسه » ! ولأن يروى لنا أن ميكائيل أنجيلو صور يوماً فى لوحته المسماة باسم « الجحيم » أحد الكرادلة الذين كان يكرههم ، فاحتج الناس لدى البابا على هذا العمل ، ولم يملك البابا سوى أن يجيب على هذا الاحتجاج بقوله : « إننى أستطيع كل شئ فى مملكة السماء ، وأما فى مملكة الجحيم فليس لى — مع الأسف — أى سلطان » ! ولم تكن هذه الإجابة سوى اعتراف — من جانب البابا — بعجزه عن السيطرة على العبقرية الفنية . والواقع أن الفنان لا ينشد أفكاره فى الخارج ، فضلاً عن أنه لا يستمد عبقريته من أى مذهب من المذاهب ، بل هو يصدر فى كل تأملاته عن ذاته ، حتى ليصح لنا أن نقول « إن أفكاره هى صميم أعماله . » ولكن كان الفنان يحيا بالضرورة فى مجتمع ، إلا أننا لن نستطيع أن نفهمه لو أننا اقتصرنا على تصويره بصورة الإنسان العادى الذى يخضع للناس ، والعادات ، والقوانين ، والعرف ، والسلطات العامة ، والمصالح المشتركة ، وشتى مواضع الجماعة . والواقع أنه إذا كان ثمة شئ يجزع له الفنان ، فذلك هو التفكير المجرد الصادر

عن الخارج ، والوارد إليه من الآخرين ! حقاً إن في الفن حرفة ، والحرفة شيء يتعلمه الفنان من الآخرين ، ولكن تفكير الفنان هو مع ذلك أشبه ما يكون بحوار مع عبقرية الخاصة من خلال لغة الحرفة . وإذن فإن أخشى ما يخشاه الفنان إنما هو الرأي الذائع ، والفكرة السائدة ، والمذهب المعترف به ! والفنان يخشى المدح أكثر مما يخشى الانتقاد أو الذم ، ومن ثم فإننا نراه يتردد قبل التراجع عما تملبه عليه طبيعته . وحين يتحدث ألان عن « أصالة » الفنان ، فإنه يعني بهذه الكلمة أن أفكار الفنان — التي هي في الوقت نفسه أعماله — إنما تصدر عن ذاته ، لا عن ذوات الآخرين . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الفنان — في رأي ألان — رجل انعزالي ، ولكنه في الوقت نفسه « مخلوق إنساني ، كلي ، صديق للجميع أكثر من أي إنسان آخر »^(١) وليس معنى قولنا بأصالة الفنان أننا ننسب إليه بعض الأفكار الشاذة أو النادرة ، وإنما تتجلى أصالة الفنان في أسلوبه النادر أو طريقته الفريدة في التعبير عن الأفكار المشتركة . والحق أن الفنان حين يعبر عن أية فكرة من الأفكار العامة ، فإنه يخلع عليها طابعاً عاماً (بكل معنى الكلمة) ، ومن ثم فإنه يجعلها تتحدث إلى كل إنسان ، مثلها في ذلك كمثل أي عمل ناطق من الأعمال الفنية الكبرى . ويضرب لنا ألان مثلاً فيقول إن كل فرد منا قد أحس في تجربته الخاصة بجمال الربيع ؛ ولكن شاعراً كهو راس Horace أو كفاليري Valéry حين يحدثنا عن الربيع ؛ فإنه لا ينقل إلينا مجرد إحساس أو مجرد فكرة ، بل هو يقدم لنا إعجازاً فنياً يجعل الفكرة تتجسد الطبيعة ، لكي تستحيل إلى فكرة باطنية تنبع من أعماق وجودنا ، فإذا بنا نستشعر نضارة الربيع ، ونشوة الحياة ، وكأن جسدنا نفسه قد أخذ يتراقص على سحر تلك الفكرة التي استطاع عقلنا إن يدركها لأول مرة : فكرة الربيع . « أجل ، لقد أصبحنا نمتلك « فكرة » ، ولكنها ليست شبحاً كمثل الأفكار الوهمية التي تباع في السوق ، بل هي فكرة حقيقية قد امتدت إلى أعماق نفوسنا ، فأصبحت هي نفسها عين وجودنا !

والواقع أنك لو سألت أي شخص من الأشخاص عن رأيه الخاص في أي أمر من الأمور ، لرأيت أنه ينظر إلى الآخرين ، وكأنما هو يستوحىهم الرأي الذي لا بد له من أن يقوله ! ولا عجب ، فإن من طبيعة الآراء أن تجيء وليدة احترام المجتمع ، والخوف

Alain : “ Vingt leçons sur les Beaux - Arts ” Paris, 1931, Gallimard, (١)

من الآخرين ، والبحث عن استحسان الناس ، وكأنا هي العملة المتداولة أو البضاعة المتبادلة ! ولهذا فإن رأى *Opinion* هو في العادة ملك للجميع ، دون أن يكون ملكاً لأحد ، لأنه « فكرة » لا جذور لها في حياة الشخص ، أو « مواضعة » لا تعبر عن أية طبيعة فردية ، ونحن في العادة متقادون إلى محاكاة الآخرين ، فنحن نخيهم ، ونرائهم ، ونجاملهم ، ونتوافق معهم ، دون أن يكون في هذا التوافق أى إخلاص حقيقى من جانبنا ، لأن وجودنا الحقيقى كائن على مبعده منهم ! ولكننا — لحسن الحظ — فنانون ، أو أنصاف فنانون : فإننا قد نجيب على الشخص الذى يلح علينا في طلب رأينا الخاص بقولنا : « هذا هو إحساسى الخاص » ! وكلمة « الإحساس » ! هنا إنما تشير إلى تلك « الفكرة » التى تصدر عن طبيعتنا الخاصة ، والتى تتفق بالتالى مع أعمق أعماق ميولنا . ولا شك أن إحساسنا في هذه الحالة إنما هو بمثابة قيس فنى عابر ، أو نفحة من نفحات العبقرية الفنية التى قد تمس الواحد منا في أحيان نادرة ! وأما الفنان فإنه لا يملك سوى أن يصدر عن ذاته ، وبالتالى فإنه ليس في حاجة إلى سؤال الآخرين عما ينبغي له الإيمان به ! وليس أيسر على الإنسان — بطبيعة الحال — من أن يحاكى غيره ، ويردد آراءهم ، فحسب الفنان أن يفقد ثقته في نفسه لكي لا يلبث أن يجد نفسه بوقاً مبتذلاً ينطق باسم الآخرين ! ولكن الفنان الحقيقى لا يريد لنفسه أن يردد ، أو أن يقلد ، أو أن ينطق بلسان غيره ، فهو يرفض أن يسير وراء القطيع ، وهو يأبى أن يكون مجرد ناقل أو ترجمان ! وهذا هو السبب في أن الفنان يصدر دائماً في تفكيره عن طبيعته الخاصة ، أو عن إحساسه الخاص ، أو عن أعمق أعماق ذاته الباطنية الدفينة . وألان يضع الفنان جنباً إلى جنب مع « القديس » و « الحكيم » فيقول إن هؤلاء الثلاثة لا يصدرون في تفكيرهم إلا عن ذواتهم ، كما أنهم لا يعرفون التملق ، ولا يعشقون المدح ، ولا يخضعون لحكم المجتمع ، ولكنهم في الوقت نفسه مصلحو المجتمعات ، لأنهم صانعو الإنسانية . وإذا كان القديسون والحكماء نادرين ، فإن من حسن حظ البشرية أن الفنانين ليسوا بهذه الندرة ! ولكن الفنان لا يملك سوى مواجهة مجتمعه بقوله : « إننى لا أستطيع أن أكون سوى كما أنا : فليس في وسعى أن أعبر إلا عن ذاتى ، وإلا فإننى لن أعبر عن أى شئ على الإطلاق ! وليس من شيمتى أن أحسد غيرى أو أن أتوق إلى غير ما أنا كائنه ! ولكن هذا الإنسان العنيد الذى لا يُقهر إنما هو في الوقت نفسه صانع القيم ، فليس في وسع الإنسانية سوى أن تنتظره ، آملة أن تجد عنده بعض ما هى في حاجة إليه ! وليس من شأن قيم الفنان أن تشعر غيره بحقارته أو وضاعته ، وإنما تحيى هذه القيم ، فتوقظ « الإنسان » في كل فرد منا ، وتعلو بنا إلى

المستوى الذى استطاع الفنان أن يرقى إليه . وقد قيل « إن فى الإعجاب ضرباً من المساواة » ، فليس بدعاً أن يكون إعجاب الناس بالفنانين حافزاً لهم على الرقى بأنفسهم إلى مستوى تلك القيم الإنسانية التى كرسها الفنانون كل جهودهم من أجل العمل على اكتشافها ...

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : هل من علاقة — فى نظر آلان — بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ؟ أو بعبارة أخرى : هل يمكن اعتبار « الخير » صورة من صور « الجمال » ؟ هذا ما يرد عليه فيلسوفنا بالإيجاب ، فإنه يرى أن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلاً من أشكال القيمة الجمالية . واللغة الفرنسية نفسها تصف الفعل الأخلاقى النبيل بأنه « فعل جميل » Une belle action ، مؤكدة بذلك وجود علاقة وثيقة بين « الخير » و « الجمال » . حقاً إن « الجميل » مكتف بذاته ، لأنه يملك فى ذاته تعبيراً قوياً لا حاجة به إلى ترجمة أخرى (سواء أكان ذلك بلغة الأخلاق أم بلغة الدين) ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن للجميل طابعاً دينياً هو الذى جعل الأسرار الدينية المقدسة تلمس فى شتى الفنون أسمى تعبير عنها . ولم يتناس الإنسان هذا الطابع الدينى للجمال إلا حينما ربط الفن بأهوائه وانفعالاته وعواطفه ، فجعل من الفن مجرد أداة للمتعة أو اللذة ، فى حين أن الفن قد ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان ، وأسمى أفكاره ، وأرفع قيمه .

ونحن نجد آلان يساير هيجل Hegel فى أخذه بنظرية أرسطو المشهورة فى « التطهير » (أو الكاتاريسيس) Catharsis ، ففراه يقرر أن للفن مضموناً أخلاقياً يتمثل فى التسامى بأرواحنا ، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا . ومعنى هذا أن للفن صبغة تطهيرية تجعل منه أداة فعالة لتنظيم البدن ، وتصفية الأهواء ، وتنقية الانفعالات . ويضرب لنا آلان مثلاً بالموسيقى فيقول إن النغم صورة مهذبة للصباح ، بحيث إن الموسيقى تبدو بمثابة تنظيم لتلك الأصوات التى يصدرها الإنسان حين يئن ، أو يصيح ، أو يتأوه ، أو يتحبب ... إلخ . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الغناء ، والرقص ، وغيرهما من الفنون : فإن الإنسان لا يتخذ من التعبير الفنى — فى كل هذه الحالات — سوى مجرد أداة لتنظيم انفعالاته . ويمضى آلان إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن من شأن الفنون أن تساعدنا على الشعور بذواتنا ، والتعرف على حقيقة مشاعرنا ، فهى أشبه ما تكون بمرآة حقيقية للنفس ، تنعكس على صفحتها كل أهوائنا وعواطفنا وانفعالاتنا وأفكارنا ... إلخ . والواقع أنه إذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الفن والأخلاق ، فما

ذلك إلا لأن الفنون الجميلة تطهر أهواءنا ، وتنقى انفعالاتنا ، وتحقق ضرباً من التوافق بين أحاسيسنا وأفكارنا ، أو بين رغباتنا وواجباتنا^(١) . ولأن هنا يسير كانت Kant فيقرر أننا نشعر بضرب من السعادة العميقة حينما نرى الشيء الجميل : لأننا نستشعر عندئذ توافقاً عجيباً هو الذى ينتزع من نفوسنا كل إحساس بالصراع أو التمزق ، وكأن الإحساس بالجمال يقترن في نفوسنا بإحساس أخلاقى هو الشعور بالسلم أو الطمأنينة أو التوافق النفسى . ولأن يسهب في الحديث عن الدور الجمالى الذى يقوم به العمل الفنى فى صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا ، فيقول إنه ليس من شأن الأعمال الأدبية والموسيقية (مثلاً) أن تنظم أهواءنا ، وتشيع في نفوسنا التناسق والانتظام فحسب ، بل إن من شأنها أيضاً أن تقمع ما فى ذاتيتنا من « جزئية » (سواء أكانت تجزئية أم تاريخية أم اعتبارية) ، لكى تحيل « الجزئى » Le Particulier فىنا إلى « كلى » Universel . فالأعمال الفنية إنما تهيب بذاتيتنا أن تخرج من أفقها الضيق المحدود ، لكى تقف من العمل الفنى موقفاً سمحاً ملؤه الفهم والوعى والتقدير . و « الذوق » إنما هو الوسيلة التى تسمو بالتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو « بشرى » . ومعنى هذا أن من شأن « العمل الفنى » أن يفتح أمامنا ذلك العالم الإنسانى الكلى الذى لا يحده زمان ولا مكان ، ألا وهو عالم « الانسجام » الذى طالما حدثنا عنه أفلاطون^(٢) .

وثمة مشكلة جمالية أخرى توقف عندها ألان طويلا ، وتلك هى مشكلة تصنيف الفنون الجميلة . وأول تقسيم يتبادر إلى ذهن فيلسوفنا هو تقسيم هذه الفنون إلى نوعين : فنون جماعية ، وفنون فردية ، وإن كنا نراه يعترف — منذ البداية — بأنه ليس ثمة فن فردى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وهو يعنى بالفنون الفردية تلك الفنون التى تقوم أصلاً على علاقة الصانع (أو الفنان) بالشيء ، دون أن تكون فى حاجة إلى عون مباشر من قبل النظام الاجتماعى القائم . ولأن يدخل فى عداد هذه الفنون الرسم ، والنحت ، والتصوير ، وفن صناعة الأثاث ، وفن صناعة الأواني الخزفية .. إلخ . وأما فنون الموسيقى والغناء والرقص والحياكة والتزيين ، فهى فى نظر ألان فنون جماعية تحتاج إلى

Alain : " Vingt Leçons sur les Beaux - Arts " , 1931, Gallimard, pp. 37 (١)

& 40 - 41 .

M. Duffrenne : " Phénoménologie de l'Expérience Esthétique " , Paris, (٢)

2' Tome, P. U. F., 1963, pp. 110 - 111.

أدوات ، وتتطلب جمهوراً (أو جوقة) ، ولا تزدهر إلا في الأوساط العامة . وليس من شك في أن « الجمال » لم ير نفسه لأول مرة في المرأة ، بل هو قد رأى نفسه في عيون الآخرين ! وأما فيما يتعلق بفنون كالشعر والبلاغة ، فإن من الواضح أنها تمضى من الفرد إلى الجماعة ، وإن كان في استطاعة الشعر — من بعد — أن يترقى ويزدهر في وسط فردى . وألان يعد « العمارة » بمثابة حلقة الاتصال بين الفن الجماعى والفن الفردى ، في حين أننا نجد يفصل الكتابة والنثر عن الفنون الجماعية بحجة أنها فنون ثقافية لا تنمو إلا في الوحدة ، ولا تترقى إلا في جوارح انزعالي ملؤه الصمت . ولهذا يقرر آلان أن فن النثر هو أحدث الفنون أو آخرها ظهوراً .

ثم يعود آلان فيقدم لنا تصنيفاً آخر للفنون يستند إلى حواس الإنسان نفسها ، مع مراعاة درجة بدائية كل حاسة « فيقسم الفنون إلى : فنون حركية تقوم على الإيماء مثل فن الرقص وفن التمثيل الصامت (وهذه بطبيعتها فنون جماعية) ، وفنون صوتية تقوم على الإلقاء أو التغميم ، مثل فن الموسيقى وفن الشعر وفن الخطابة ، ثم فنون تشكيلية تقوم على النشاطين اليدوي والبصري معاً ، مثل فن العمارة وفن النحت وفن التصوير وفن الرسم ، وهذه الفنون الأخيرة تنتقل بنا من المستوى الاجتماعى إلى المستوى الفردى ، حتى إذا بلغنا فن الكتابة (وهى عبارة عن أكثر ضروب الرسم تجريباً) ، وجدنا أنفسنا بإزاء فن حديث (أو فن متأخر) هو أكثر الفنون اتصالاً بالطابع الفردى Solitaire . وثمة تصنيف آخر للفنون يقسمها إلى نوعين : فنون حركية ، وفنون سكونية ؛ والأولى منها فنون لا توجد إلا في الزمان ، ولا تتحقق إلا بفعل الجسم الحي ، في حين أن الثانية منها فنون تخلف آثاراً ثابتة قابلة للاستمرار ، فهى فنون مكانية تتحقق على صورة أعمال ملموسة تشغل حيزاً في العالم الخارجى . والفارق بين هذين النوعين من الفنون هو كالفارق بين الرقص والمعمار ، أو كالفارق بين الغناء والتصوير . ولو أخذنا بهذا التقسيم لكان علينا أن نضع فنوناً كالموسيقى والشعر والبلاغة في مركز وسط بين هذين النوعين من الفنون ، وإن كان من شأن هذه الفنون أيضاً أن تتحدد على شكل « آثار » Monuments فنية تقبل البقاء . وعلى كل حال ، فإن آلان يرى أن كل هذه التصنيفات المختلفة للفنون تكاد تتفق في النهاية على ترتيب الفنون بحسب درجة قدرتها على تنظيم الجسم البشرى .

وليس في استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتعقب بالتفصيل أحداث آلان الطويلة عن شتى الفنون الجميلة ، بما فيها الرقص وفنون الزينة ، والشعر وفنون البلاغة ،

والموسيقى ، والمسرح ، والعمارة ، والنحت ، والتصوير والرسم ، والنثر ... إلخ ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن هدف ألان من وراء تحليله الدقيق لكل تلك الفنون إنما هو الكشف عن « الطابع الإنساني » للفن ، بوضفه لغة نوعية Spécifique تعبر عن علاقة الروح البشرية بالعالم . فليس الفن مجرد زينة أو حلية ، أو مجرد لهو ولعب ، بل هو نشاط إبداعي يعبر عن قدرة الروح البشرية على تسجيل نفسها في صميم العالم الخارجي ، ويكشف في الوقت نفسه عن حاجة سيكولوجية عميقة إلى تحقيق ضرب من التوافق بين مطالب الجسد وآمال الروح . وألان هنا متأثر بنظرية كانت المشهورة في الفن ، لأنه يقيم تفرقة حاسمة بين « الجميل » Le beau و « الملائم » L'agréable ، فيبين لنا كيف أن « الفنون الجميلة » لا تقتصر على استثارة اللذة ، أو توليد المتعة ، بل هي تعمل أولاً وبالذات على تحقيق التوافق ، أو توليد « الانسجام » . ولكن الفنون أيضاً — فيما يقول ألان — ينبوع للحقائق ، أو منبع للأفكار ، فهي — كما قال كانت بحق — أول تفكير عرفته البشرية . وألان يمشى إلى حد أبعد من ذلك فيقول : إن الآداب تحوى في ثناياها سر العلوم ، كما أن الأساطير أفكار ضمنية ، أو حقائق في دور التكوين .

بيد أن ألان لا يقتصر على إبراز الطابع الفكري للفنون بصفة عامة ، بل هو يتوقف أيضاً عند كل فن من الفنون على حدة ، من أجل تمييزه عما عده من الفنون ، مع العناية في الوقت نفسه بالكشف عن طابعه النوعي الخاص . ولعل من هذا القبيل (مثلاً) ما لاحظته ألان عند حديثه عن كل من فن التصوير وفن النحت : فقد لاحظ أن التمثال كثيراً ما يبدو لنا أعمى ، بينما ينحصر كل تعبير الصورة المرسومة في عينيها ، ولكن إذا كانت النفس المحتبسة تشع في الصورة من خلال العينين ، مرسله إلينا نداءها الخاص ، فإن الفكر في التمثال حاضر في كل مكان ، لأن العينين مائلتان في كل جزء من أجزاء التمثال . ولعل هذا ما عبر عنه هيجل على أحسن وجه حينما كتب يقول : « إن التمثال الخالي من العينين إنما ينظر إلينا بكل جسمه » (١) ! .

وإذن فإن ثمة farkاً جوهرياً بين التمثال والصورة المرسومة : لأننا إذا كنا نجد « عنصراً ميتافيزيقياً » في الإنسان المنحوت ، فإننا نجد « عنصراً سيكولوجياً » في الإنسان المرسوم . وحسبنا أن نقارن تمثال « المفكر » لـ Rodin بصورة « الشاب المتأمل » لـ Raphael ، لكي نتحقق من fark الكبير بين التفكير الأبدي

الساكن الذى يمثله النحت ، والتفكير الزمانى الحركى الذى يمثله التصوير . وعلى كل حال ، فإن الفنان — مصوراً كان أم مثلاً أم غير ذلك — هو فى حاجة دائماً إلى إقامة ابتكاره الفنى على دعائم ثلاث : ألا وهى الفكر ، والعمل ، والشئ . فليس فى الفن حرية مطلقة ، أو خلق من العدم ، بل هناك ابتكار يساير طبيعة الموضوع ، وينقح الفكرة فى ضوء الاحتكاك بالمادة ، ويخضع المشروع للتنفيذ . *L'artiste subordonne toujours le projet à l'exécution* . ومهما كان من إختلاف الفنون ، فإنها لا بد من أن تكون جميعاً بمثابة حوار مستمر مع الواقع ؛ حوار يجعل من الفن نفسه مرآة ينكشف من خلالها للإنسان شئ كان يجمله عن نفسه !

تلك هى الخطوط العريضة لفلسفة ألان فى الفن ، وربما كان من بعض أفضال هذه الفلسفة على الفن أنها قد ذكرت الفنانين بدور « المادة » فى عملية الإبداع ، وأنها قد حرصت على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل إلهام » ! ومهما كان من دور الفكر فى صميم النشاط الفنى ، فقد أكد لنا ألان — فى أكثر من موضع — أنه حين تكون « الفكرة » هى التى تتحكم فى « الشكل » ، فإننا لا نكون بإزاء « فن » ، بل بإزاء « صناعة » فقط . كذلك استطاع ألان أن يظهرنا على الصلة الوثيقة التى تجمع بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، فضلاً عن أنه نجح إلى حد كبير فى الكشف عن الطابع الإنسانى للنشاط الفنى بوصفه لغة نوعية تترجم عن صميم حياة الإنسان فى العالم . وبينمابقى الكثير من علماء الجمال والنقاد الفنيين يؤكدون أن الفنان هو رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا يدركه غيره من سواد الناس ، جاء ألان فأظهرنا على أن الفنان رجل إدراك وعمل معاً ، وبين لنا أن القانون الأسمى للإبداع الفنى هو أن الإنسان لا يتكرر إلا بقدر ما يعمل ، بل فى صميم هذا العمل نفسه ...

يبد أن فلسفة ألان فى الفن قد وجهت الجانب الأكبر من اهتمامها إلى دراسة تقسيم الفنون وأنواعها ، فضحت بوحدة « العمل الفنى » فى سبيل بعض المقارنات السطحية ، ونسيت أو تناست أن مهمة عالم الجمال الحقيقية إنما هى دراسة طبيعة « الموضوع الجمالى » ، لا التوقف عند أنواع الفنون والفروق القائمة بينها . ولئن كان ألان قد حرص على إبراز أهمية عنصر « العمل » أو « الصناعة » فى النشاط الفنى ، إلا أنه لم يحاول تعميق مشكلة الصلة بين « الفن » من جهة ، و « الصناعة » *L'industrie* من جهة أخرى ، بل هو قد اقتصر على القول بأن الفنان صانع أولاً وقبل كل شئ ! وأما

تقسيم ألان للفنون إلى فنون اجتماعية وأخرى فردية فهو تقسيم تعسفى أقل ما يمكن أن يقال فيه إنه يغفل الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويضرب صفحاً عن دور التاريخ الفنى (وتاريخ الحضارة بصفة عامة) فى نشأة الفنون وتطورها . وقصارى القول : إن نظرية ألان فى الفن قد بقيت مشوبة بطابع مثالى استمده فيلسوفنا من دراسته لكل من كانت وهيكل ، كما اعترف هو نفسه بصراحة فى مقدمة واحد من كتبه ...

الفن حرية وإبداع

أندريه مالرو

الفصل السادس

فلسفة الفن عند مالرو

لم يكن أندريه مالرو Andre Malraux (١٩٠١ — ؟) فى الأصل ناقداً فنياً أو مؤرخ فن أو عالم جمال ، وإنما كان روائياً ، وكاتباً سياسياً ، وفيلسوف تاريخ . وقد اهتم مالرو — فى مطلع حياته الفكرية — بمناقشة الكثير من قضايا الإنسان المعاصر ، فتعرض بالبحث لمفهوم « الثورة » ، وتحمس حيناً للنزعة الإنسانية الماركسية ، وعنى حيناً آخر بدراسة موقف الإنسان من التراث المسيحى ، وتوقف طويلاً عند مشكلة « معنى الحياة » ، وكان أسبق من فلاسفة الوجودية إلى الاهتمام بتحليل المواقف البشرية الهامة كالحرية والفعل واليأس والانتحار والموت والمصير والقلق والعدم ... إلخ . ولكن أندريه مالرو — الذى بقى حتى نهاية الحرب الأخيرة — مفكراً ثورياً ، تشيع فى كتاباته روح نيتشه واشبنجلر Spengler وفروبنىوس Froöbenius ، لم يلبث أن انتقل — بعد انتهاء الحرب — إلى التفكير فى « الفن » ، وكأئما هو قد وجد فى « السلم » بشيراً بقرب وقوع حركة « بعث حضارى » توحد بين التراث الفنى للإنسانية جمعاء . ومن هنا فقد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة ، ولم يلبث أن قدم لنا دراسة تأليفية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنداً فى هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، وإطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية فى تاريخ الفن . وهكذا استطاع مالرو أن يقدم لنا مجلداً هائلاً فى « سيكولوجية الفن » من ثلاثة أجزاء ، أطلق على الجزء الأول منه اسم « المتحف الخيالى » (سنة ١٩٤٧) ، وعلى الجزء الثانى اسم « الإبداع الفنى » (سنة ١٩٤٨) ، وعلى الجزء الثالث اسم « عملة المطلق » سنة ١٩٤٩ . ثم عاد مالرو فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد ضخيم أطلق عليه اسم « أصوات السكون » (عام ١٩٥١) . ولم يلبث مالرو أن ألحق بهذا المجلد — بعد فترة قصيرة — مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً أطلق عليه اسم « المتحف الخيالى للنحت العالمى » (١٩٥٢ — ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات الستة يحتوى على رسوم ولوحات (بعضها لم

ينشر من قبل) لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبر عن أساليب (أو طرز) فنية متباينة ...

وعلى الرغم من اختلاف النقد في الحكم على قيمة هذه المجموعات الهائلة التي قدمها لنا مالرو في تاريخ الفن التشكيلي (من تصوير ونحت) ، فإن الغالبية العظمى منهم تميل إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى « أصوات السكون » حتى لقد كتب أحدهم يقول : « إن قيمة هذا الكتاب — بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر — قد لا تقل عن قيمة كتاب « أصل التراجيديا » لنيتشة ، أو كتاب « مستقبل العلم » لرينان Renan بالنسبة إلى أهل الجيل الماضي .. »^(١) . ولئن يكن كتاب مالرو في الحقيقة مؤلفاً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن ، إلا أن هذا لا يمنعنا من التسليم مع بعض الباحثين بأن لكتاب مالرو قيمة كبرى ، حتى بالنسبة إلى أهل « النقد الفني » ومؤرخي الفن بصفة عامة .

وليس بدعاً أن يحتل مؤلف مالرو مكانة كبرى بين المؤلفات الحديثة في الفن ، فإننا نجد فيه — لأول مرة في تاريخ فلسفة الفن — محاولة فكرية هائلة من أجل إدماج شتى ضروب الإنتاج الفني التي ظهرت لدى المجتمعات البشرية المختلفة ، في عالم ذهني واحد ، وكأن فنون الحضارات الإنسانية المتنوعة مجرد فروع متشابهة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مالرو — في هذه الدراسة — إنما هي « المتاحف » باعتبارها ظاهرة حضارية ابتدعتها إنسان القرن التاسع عشر ، فاستطاع عن طريقها أن يغير من نوع علاقاتنا بالعمل الفني . ولكن المتاحف التي كانت في البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، لم تلبث أن أصبحت تشمل أيضاً الفنون التجسيمية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التي عملت على ظهور ضرب جديد من المتاحف هو ما سماه مالرو باسم « المتحف الخيالي » Le musée imaginaire . وقد أدى انتشار التسجيلات الصوتية ، والأفلام السينمائية ، إلى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فأصبح في وسع أي طالب صغير يعيش في القرن العشرين أن يعرف عن فنون التصوير والبحث والموسيقى والغناء — في شتّى بقاع العالم — أكثر مما كان يعرف عنها بودلير ، أو فكتور هيجو ، أو جوتيه ، أو غيرهم ... وقد استند مالرو إلى مجموعة هائلة من الصور المطبوعة التي أخذت للكثير

Pierre de Boisdeffre : « André Malraux », Classique du XXe Siècle, (١)

Paris, Editions Universitaires, 1955, p. 86 .

من التماثيل والنقوش والحفائر والأبنية والألواح الزجاجية وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة... إلخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة أن يبين لنا معالم الطريق الفني الذى سلكته البشرية ، ابتداء من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا . ولما كانت حضارتنا الراهنة هي الوريثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعاً أن نجد مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة في بوتقة الإنتاج الفني المعاصر .

صحيح أن مالرو لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ في كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهوره وعاصرت ترقيه ، ولكنه يرفض مع ذلك أن يعرف « الفن » بالاستناد إلى أمثال هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما خلد كبريات « الأعمال الفنية » إنما هو — على وجه التحديد — انتصارها على ظروفها ، واندماجها في عالم إنسانى غير مشروط... فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ . وليست علاقة العمل الفنى بالجمال هى التى جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً « إنسانياً » قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » فإنه يعنى بهذا القول أن الفن في جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير Le destin ، إلى دائرة الوعي والحرية . والواقع أننا حين ندرس تاريخ الفن ، فنحن إنما ندرس تاريخ إنسانية متحررة ، قد حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متميزاً عن العالم الواقعى ، وكأئنا هي قد أرادت أن تعبر عن العالم ، دون أن تقلده أو أن تنقل عنه (١) .

وليس الفن مجرد لغة أو تعبير ، بل هو أيضاً أداة تحوير أو تغيير . ولا غرو ، فإن متحف الفن البشرى — على اختلاف ألوانه وتعدد صوره — إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنه هيماء لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد

André Malraux : « La Monnaie de l'Absolu », Paris, Gallimard, 1951, (١)

البشرية ، أو أن تقضى على ما اهتزت له النفس الإنسانية ، أو أن تأتى على ما نطق به الفنان حينما أراد أن يخلد أحلام الناس . « وإذا كنا لم نستطع — فيما يقول مالرو — أن نوحّد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا — على الأقل — أن نخلد أحلام الموتى ! وهكذا أصبحنا نحن الأحياء أول جيل إنسانى يرث الأرض بأسرها^(١) !

وعلى حين أن البعض قد ذهب إلى أن « الفن للفن » ، بينما قال آخرون إن « الفن للمجتمع » وزعم غيرهم أن « الفن لله » ، نجد أن مالرو يؤكد أن « الفن للإنسان » . وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة فلسفية للكشف عن الصبغة الإنسانية الحقيقية التى تتسم بها شتى الأعمال الفنية على اختلاف ألوانها . حقاً إن البعض قد تصور أن الفنان عبد للطبيعة ، وأن الفن هو دائماً فى خدمة الواقع ، ولكننا لو أنعمنا النظر (مثلاً) إلى فن كفن التصوير ، ولوجدنا أن هذا الفن لا يتزع نحو رؤية العالم ، بقدر ما هو ميال إلى خلق عالم آخر ، ولأدركنا بالتالى أن العالم فى خدمة الطراز الفنى ، وأن الطراز الفنى هو — بدوره — فى خدمة الإنسان وآلته . فليس « الطراز الفنى » — فى رأى مالرو — مجرد طابع مشترك يميز أعمالاً فنية تنتسب إلى مدرسة واحدة بعينها ، أو تنتمى إلى عصر واحد بعينه ، وكأنما هو مجرد نتيجة لعيان خاص ، أو مظهر تزيينى décoratif لوجهة نظر بعينها ، وإنما « الطراز » هو موضوع البحث الأساسى لكل فن من الفنون ، فى حين أن الأشكال الحية التى يتجلى على صورتها كل فن من الفنون إنما هى منه بمثابة « المادة الأولية » . وتبعاً لذلك فإن مالرو يقرر أننا لو سألنا : « ما هو الفن ؟ » ، لكان فى وسعنا أن نجيب على هذا السؤال بقولنا : « إنه ذلك الشيء الذى تستحيل الأشياء بفضلها إلى طراز » . وهنا تبدأ — على وجه التحديد — مشكلة « الإبداع الفنى »^(٢) .

يبدأ أننا لن نستطيع — فيما يقول مالرو — أن ننفذ إلى جوهر « الإبداع الفنى » ، اللهم إلا إذا آلبنا على أنفسنا منذ البداية أن نستبعد من دائرة الفن ، لا كل نزعة تقول بالمحاكاة أو « التقليد » فحسب ، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً . والحق أن الفن إنما هو فى صميمه إبداع لمعايير أو قيم إنسانية ، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن

Malraux : « Appel aux Intellectuels » , 1948, Ed. Grasset, Introduction. (١)

Malraux : « Le Musée Imaginaire » , Skira, 1947, p. 156.

(٢)

الطبيعة : عالماً يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة . وإذا كان مالرو قد أثر أن يدير ظهره للفن الكلاسيكى ، أو إذا كان هو قد حاول — على أقل تقدير — أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى اعتدنا أن ننسبها إليه ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فنا تقليدياً يقوم على « المحاكاة » . والغرب وحده — فى رأى مالرو — هو الذى ظن أن التشابه « عامل جوهرى فى الفن » فى حين أن « المحاكاة » قد بقيت مجهولة فى أفريقية وجزائر المحيط الهادى ، فضلاً عن أننا نلاحظ أن النقل عن الطبيعة لم يتخذ صورته المعروفة فى الفن الأوربى لدى مصورى مصر ، وبلاد ما بين النهرين ، ويزنطة وبلدان الشرق الأوسط ... إلخ .

حقاً إن الناس قد ذأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق المتأمل الذى يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ، ولكن من المؤكد — فيما يقول مالرو — أن نظر الفنان موجه نحو العالم الفنى ، أكثر مما هو مركز فى العالم الطبيعى . وآية ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ماله علاقة بالآثار الفنية ، فى حين أن عيان الرجل العادى الذى لا يحفل بالفن مرتبط بما يعمله فقط ، أو بما يريد تحقيقه فى الطبيعة فحسب . وعلى ذلك فإن الأشياء — فى نظر الرجل العادى — هى ما هى ، فى حين أنها — فى نظر الفنان — ما يمكن أن تستحيل إليه فى ذلك المجال الخاص الذى يسمح لها بأن تغفل من طائلة الموت ! ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح فى فن « التصوير » حيث ينعدم « العمق » الحقيقى ، أو فى فن « النحت » حيث تختفى « الحركة » الحقيقية . ومهما زعم الفنان لنفسه أنه يصور « الحقيقة » ، أو مهما خيل إليه أنه يمثل « الواقع » ، فإن فنه لا بد من أن يجيء منطقياً على شئ من التبديل ، أو التحوير ، أو التضمين ، أو الاختزال réduction وكأنا هو يريد أن يختصر الواقع ، أو أن يجتزئ بجانب محدود منه . وهكذا نرى المصور يدخل شيئاً من التعديل على الصورة حينما يحيلها على قماشه إلى بعدين فقط (ألا وهما البعدان الوحيدان الممكنان فى لوحته) ، ونرى المثال يفرض على الموضوع ضرباً من الاختزال أو التضمين حين يحول كل حركة صريحة أو مضمرة فيه إلى شئ ثابت أو ساكن . وتبعاً لذلك فإن الفن — فيما يرى مالرو — إنما يستند أولاً وقبل كل شئ إلى عملية تحويلية أساسية هى عملية الاختصار أو الاختزال أو التضمين ، وقد يكون من السهل أن نتصور صورة طبيعية مرسومة أو منحوتة تحيى مشابة تماماً لنموذجها الأسمى ، ولكن ليس من السهل أن نتصورها « عملاً فنياً » بمعنى الكلمة . وإلا ، فهل نقول عن ذلك التفاح الصناعى

الموضوع فوق طبق صناعى أعد لاحتواء الفاكهة ، إنه « عمل نحتى » بمعنى الكلمة ؟ كلا ، ولا ريب ، فإنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة ، اللهم إلا إذا كانت علاقة الإنسان بالموضوعات المثلة (أو المصورة) ، علاقة مغايرة في صميم طبيعتها لتلك العلاقة التى يفرضها علينا العالم . ولعل هذا هو السبب فى أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل ربما كان هذا هو السبب فى أننا جميعاً نشعر بأن الأشكال المصنوعة من الشمع (وهى الأشكال الوحيدة فى عصرنا التى ما تزال تحرص على الإيهام ، أو تهتم بمطابقة الواقع مطابقة تامة طبق الأصل) لا تكاد تمت إلى الفن بنسب حقيقى ^(١) ...

والحق أننا لو نظرنا إلى فن التصوير ، لوجدنا أن مهمة هذا الفن لا يمكن أن تقتصر على عملية « النقل » عن الطبيعة : فإن المناظر الطبيعية التى رسمها لنا مصور مثل « كوروه » Corot قد لا تقل اتصافاً بطابع التجديد والابتكار والإبداع ، عن تلك الطبيعة الصامتة التى قدمها لنا مصور حديث مثل براك Braque . وإذا كانت « السينما » نفسها قد تستحيل إلى « فن » ، فذلك لأن من شأن التصوير الفوتوغرافى أن يرقى فى لقطاته الفنية إلى مستوى « التصوير بالزيت » ، وعندئذ لا بدله من أن يصبح « عملاً فنياً » بحق . والواقع أن المصور السينمائى الممتاز إنما هو ذلك الذى يعيد تركيب الواقع على طريقته الخاصة ، لكى يخلق منه « عملاً فنياً » أصيلاً يمتاز بالابتكار والجدة والطرافة . وكثيراً ما يظن الناس أن الفن هو مجرد إحساس مرهف بالطبيعة ، وكأن الفارق الوحيد بين الفنان وغيره من عامة الناس إنما هو فارق فى الدرجة . ولكن ، ليس يكفى — فيما يقول مالرو — أن يكون المرء مشبوب العاطفة أو مشتعل الوجدان ، لكى يكون فناناً ؛ وإلا ، لكانت أية فتاة مراهقة مرهقة الحساسية فنانة موهوبة ؛ ولكان أكثر الناس حساسية أقواهم بالضرورة فنا ! والحق أنه لا يكفى أن يكون المرء رومانتيكى النزعة لكى يكون روائياً ، كما أنه لا يكفى أن يعشق المرء التأمل لكى يكون شاعراً . ومالرو يذكرنا — فى هذا الصدد — بأن كبار الفنانين لم يكونوا يوماً نساء ! « وكأن الموسيقى هو ذلك الرجل الذى يحب الموسيقى لا البلابل ، بل كما أن الشاعر هو ذلك الإنسان الذى يحب الشعر لا الحمائل ، فإن المصور أيضاً هو ذلك المخلوق الذى يحب اللوحات ، لا المناظر » ^(٢) !

Malraux : « La Création Artistique », Skira, 1948, p. 110 .

(١)

Malraux : « La Création Artistique », Skira, 1948, p. 110.

(٢)

... إن البعض ليظن أن الرجل العادى هو بالضرورة أقل عاطفة من الفنان ، ولكن الفنان ليس بالضرورة أقوى حساسية من أى هاو من الهواة ، أو من أية فتاة مراهقة مشبوبة الوجدان . فليس الفارق بين عيان الفنان و عيان الرجل العادى مجرد فارق فى الشدة ، بل هو فارق فى الطبيعة . وآية ذلك أن الفنان — على العكس من الرجل العادى — لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو الملتبسة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . وتبعاً لذلك ، فإن الفن ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصى ، اللهم إلا إذا كانت الموسيقى هى البلبل مسموعاً من خلال مزاج شخصى !.. ولكن ليس معنى هذا أن مالرو ينكر أهمية الإحساس الفنى ، أو يستبعد عنصر المزاج الشخصى ، وإنما كل ما هنالك أنه يعتبر « الانفعال » مجرد وسيلة لخلق اللوحة ، كما أن اللوحة — فى رأيه — مجرد وسيلة لتثبيت الانفعال . وعلى الرغم من أن الأعمال الفنية الكبرى تستثير لدينا إحساسات هائلة ، وانفعالات قوية ، إلا أن السبب فى هذه الاستثارة لا يرجع مطلقاً إلى كونها تمثل موضوعات مشتقة من الحياة ، أو منتزعة من الواقع . وحينما ينجح الفنان فى أن يثبت أمام أنظارنا لحظة ممتازة من لحظات الواقع ؛ فإنه لا يعيد تصويرها على نحو ما حدث بالفعل ، بل هو يخلق عليها طابعاً خاصاً يجعل منها موضوعاً فنياً صالحاً للبقاء . ولهذا يقول مالرو : « إن غروب الشمس الذى يستثير إعجابنا — فى فن التصوير — ليس هو غروب الشمس الجميل ، بل هو غروب الشمس الذى صورته فنان عظيم ، كما أن الصورة الشخصية (البورتريه) الجميلة لا يمكن أن تكون مجرد صورة لوجه جميل ... إلخ » (١).

وهنا يظهر الفارق الكبير بين عيان الفنان و عيان الرجل العادى : فإن الرجل العادى لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل التصرف فيها والاستفادة منها (كما لاحظ برجسون من قبل) فى حين أن الفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل إحالتها إلى موضوع فنى ، أو من أجل العمل على تصويرها . والواقع أننا قلماً ننظر إلى « العين » (مثلاً) لذاتها ، بل نحن نراها من حيث هى « نظر » regard ، لا من حيث هى « عين » . والدليل على ذلك

أننا نجعل تماماً لون حدقة عين أقرب المقرين إلينا ! وأما بالنسبة إلى طيب العيون أو بالنسبة إلى المصور ، فإن العين « عين » وليست مجرد « نظرة » ! ولكن « العين » — في نظر الفنان — هي أيضاً أمانة ودلالة ، ولهذا فإنه يحيلها إلى « معنى » و « تعبير » expression . والفنان يعرف أن المرأة التي يرسمها ليست مجرد شكل ينقله على القماش ، وكأنما هي مجرد مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وإنما هي أولاً وقبل كل شيء « تعبير فردي ، عاطفي ، جنسي » . ولا غرو ، فإننا نتذكر الوجه الذي نعرفه ، لا بملامحه وقسماته ، وإنما بتعبيره ومعناه ، أعني بتلك الدلالة النفسية التي نخضعها عليه . وهذا هو السبب في أن اللوحات التي رسمها كبار الفنانين لبعض الأشخاص ، لم تكن مجرد صور لنوع من « الطبيعة الصامتة » ، وإنما كانت « أعمالاً فنية » تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو إن العمل الفني لا يبدأ إلا عندما تنتهي مهمة تصوير الملامح ، لكي تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فإنه يعني بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح « عملاً فنياً » حين تعني حياته ، وتشير إليها ، وتدل عليها . وكما أن علاقتنا بأى كائن حي إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما ييوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع ، حينما نخضع عليه معنى ، أو ننسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب في نظرنا شجرة ، أو أثاثاً ، أو « أثراً سحرياً » Fétiche أو ما إلى ذلك .. ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذي يرسمه ، اللهم إلا حين يكف عن الخضوع لنموذجه ، لكي يعمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . — وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان في نموذجه إلا باستحالة ذلك « النموذج » إلى « دلالة تعبيرية » في صميم « العمل الفني » . حقاً إن الكون نفسه زاحر بالمعاني ، ولكنه — على حد تعبير مالرو — لا يعني شيئاً ، لأنه يعني كل شيء ! فإذا ما نجح الفنان في أن يقتطع من هذا العالم « موضوعاً » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبراً عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعاني ، استحال هذا « الموضوع » إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة . وإذا كان « العالم » أقوى من الإنسان ، فإن « معنى » العالم هو بلا ريب أقوى من « العالم » ! وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفني » الذي تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجيء هذه كلها فتخضع على « الواقع » بعداً « إنسانياً » بمعنى الكلمة^(١) .

وهكذا يتبين لنا أن « الفعل الأول » للمصور ، بل ولكل فنان بصفة عامة ، إنما هو

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » (مجموعة مشكلات فلسفية) ، ١٩٥٩ ، ص ٥٢ — ٥٣ .

ذلك الفعل الذى يحققه ، سواء أكان ذلك بطريقة شعورية أم بطريقة لا شعورية ، حينما يغير من صميم وظيفة الأشياء . وإذا كان فى استطاعتنا أن نتخيل روائيا ، أو شاعراً ، أو فيلسوفاً ، لا يكتب على الإطلاق ، فذلك لأن المادة الأولى لكل فنان من هؤلاء الثلاثة إنما هى اللغة أو « اللفظ » ؛ وليست الوظيفة الوحيدة للغة — بطبيعة الحال — أن تعبر عن الأدب أو الفلسفة . ولكن ، ليس فى استطاعتنا أن نتصور رساماً بدون لوحات ، أو موسيقاراً بدون موسيقى : لأن الرسام (أو المصور) هو الرجل الذى يصنع لوحات ، كما أن الموسيقار هو الرجل الذى يؤلف مقطوعات موسيقية ، وهلم جراً .. أما إذا قيل إن المصور (مثلاً) هو الرجل الذى يعرف كيف يتأمل الأشياء ، كان رد مالرو على هذا رأى أن للفنان — بلاريب — « عينا » تعرف كيف تنظر إلى الأشياء ، ولكن هذه « العين » لا تظهر فى سن مبكرة (أو كما يقال فى سن الخامسة عشرة مثلاً) ، بل هى تحتاج إلى تربية طويلة ، حتى تصبح « عينا فنية » ! ومن هنا فإن العيان الحقيقى الذى نستطيع أن نعهده إبصاراً فنياً بحق إنما هو عيان رنوار الشيخ ، وتسيان العجوز ، وهالس المتقدم فى السن . وما أشبه هذا العيان بالصوت الباطنى العميق الذى كان بيتوفن الأصم يسمعه فى أواخر أيام حياته ! « إنه العيان الذى ظل باقياً لدى هؤلاء الفنانين ، حتى بعد أن كادوا يفقدون البصر » .

وربما كان منشأ الوهم القائل بأن الفنان يكتب ما تملبه عليه الطبيعة ، أو أن ثمة علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه ، هو انصراف التفكير عادة إلى « فنون التمثيل » *Représentation* . فنحن نلاحظ فى التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريزياً أو شبه غريزياً عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولما كنا نتكلم قبل أن نكتب ، ونكتب قبل أن نؤلف قصصاً أو روايات ؛ ولما كان المفروض فى التصوير أن يمثل الموضوع المراد رسمه ، فقد وقع فى ظن البعض أن الفن مجرد « نقل » أو « تقليد » ، وأن وظيفته مقصورة على التمثيل أو التصوير وآية ذلك — فيما يرى أصحاب هذا رأى — أن الأطفال يرسمون ، وهم يرسون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولكننا مع ذلك نشعر حين نتنقل من قاعة حافلة برسوم الأطفال إلى أى متحف أو معرض فنى ، أننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم ، إلى حالة نفسية أخرى يحاول المرء فيها أن يملك زمام العالم . — حقاً إن بعض الأطفال قد يظهرون مواهب فنية أصيلة ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول عن الواحد منهم أنه « فنان » بمعنى الكلمة : لأن موهبته تملكه ، وليس هو الذى يملك موهبته . وفضلاً عن ذلك ، فإن الطفل قلما يفكر فى جمهور النظارة الذين سوف يشاهدون أعماله الفنية ، بل هو إنما

يرسم لنفسه ، دون أن يحاول فرض نفسه على الآخرين . ولما كان الطفل منذ البداية خارجاً عن التاريخ ، فإننا لن نستطيع أن ننسب إليه أى طابع أو طراز فنى ، اللهم إلا إذا قلنا إن فنه هو فن بدائى غريزى يغلب عليه طابع « الطفولة » . ولئن كان فى رسوم الأطفال سحر لا مرأى فيه ، خصوصاً وأننا قد نجد بين الرسوم الممتازة لبعض الأطفال الموهوبين أعمالاً أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله من ثقل (كما هو الحال فى كل فن) ، إلا أن الفارق بين الطفل والفنان هو كالفارق بين كيم Kim — قاهر المدن فى الأحلام — وتيمور لنك : فاتح الممالك وكاسح الإمبراطوريات ! وكما أن مملكة الحلم لا بد من أن تتلاشى عند اليقظة ، فكذلك لا بد من أن ينتهى عهد رسوم الطفولة ببلوغ الفنان لسن الرشد ، والرشد فى الفن إنما يعنى القدرة على الامتلاك ، والرغبة فى السيطرة . ولهذا يقول مالرو : « إن الفن ليس أحلاماً ، بل هو تملك لخاصية الأحلام » (١) .

والواقع أن مالرو على حق حين يقرر أن ثمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلاً ، ورسومه هو نفسه بالغا . وآية ذلك أن اللوحات التى رسمها بعض كبار الفنانين فى طفولتهم لا تكاد تمت بأدنى صلة إلى طرازهم الفنى الذى عبرت عنه لوحات شبابهم وكهولتهم . وربما كان سحر الصور التى يرسمها الأطفال راجعاً أولاً وبالذات إلى أنها صور غريبة كل الغرابة على الإرادة بدليل أنه ما تكاد الإرادة يتدخل فى مجراها حتى تزول تلك الصور فى لمح البصر ! هذا إلى أن الطفل حينما يلتقى بأدنى مقاومة من جانب العالم الواقعى ، فإن تعبيره سرعان ما يتلاشى مع شعوره بعدم المسئولية . وقد يكون فى استطاعة الطفل أن يتوقع من فنه أى شئ ، اللهم إلا الوعي والسيطرة الإرادية . وحينما نتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير — بمعنى الكلمة — فكأننا نتقل من تشبيهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر بودلير . ومعنى هذا أنه ليس ثمة « استمرار » أو « اتصال » بين عالم الطفل وعالم الفن ، بل هناك انقلاب تام وتحول مطلق . ويضرب مالرو مثلاً لذلك فيقول إنه ليس بين رسوم الجريكو El-Greco (١٥٤٨ — ١٦٢٥) طفلاً ، وبين لوحاته الفينيسية المشهورة ، مجرد فارق فى الدرجة أو فى مستوى « التحقق » *accomplissement* وإنما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل هام ، ألا وهو تعلق الجريكو بالمصورين الفينيسيين (أساتذة مدرسة البندقية) ، ولهذا يقرر مالرو أن فن الطفولة لا بد من أن يزول بزوال عهد الطفولة ، دون أن يكون من حقنا أن نعد مثل

هذا الفن معياراً صحيحاً لنوع الصلة التي لا بد من أن تقوم بين الفنان من جهة ، وبين « الواقع » من جهة أخرى ...

وأما إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان ، فإننا لن نجد فناناً واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، بل سنجد في حياة كل فنان لوحات كبرى حاول أن يقلدها ، وأساتذة عظماء طالما تمنى لو استطاع أن يسير على منوالهم . ومعنى هذا أن ثمة ثقافة فنية بعينها تجيء دائماً فتكون بمثابة حلقة الاتصال بين الفنان وعيانه الخاص ، حتى ليصح لنا أن نقول إن الأصل في عيان الفنان إنما هو « عالم الفن » لا « عالم الطبيعة » . وليس في ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة في الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعي أو حادث درامي ، يكون هو الذى حرك في نفس الفنان الرغبة في التعبير عما شاهد أو أحس ، وإنما الذى يثير الموهبة الفنية لدى المصور أو الشاعر أو الروائى ، هو الانفعال الذى يستشعره في شبابه بإزاء بعض الأعمال الفنية الممتازة ، مما يدفعه إلى أن يصيح قائلاً : « ... وأنا أيضاً سوف أكون فناناً ! » وحينما يقول مالرو إن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الركون إلى الواقع ، فهو يعنى بذلك أن كل فنان ناشئ إنما يستند بالضرورة إلى أعمال غيره من الفنانين السابقين . ولسنا نعرف فناناً عظيماً واحداً لم تكن له أدنى دراسة على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لرؤية شئ آخر سوى الأشكال الحية والصور الطبيعية . وإذن فلا يقعن في ظننا أن رمبرانت أو جويوا أو ميكائيل أنجيلو أو غيرهم من الفنانين كانوا في بداية حياتهم رجالاً متأملين استهوتهم (أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة ، وأشكال الأشياء ، بل لتذكر دائماً أن كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى هواة متحمسين ، سحرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحملوها خلف مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجى ، وغير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة ...! .. ولهذا يقرر مالرو أن حياة كل فنان إنما تبدأ دائماً بالباستيش : Pastiche ، أعنى بالنقل عن لوحات كبار المصورين ، أو بمحاكاة أسلوب غيره من عظماء الفنانين . وليس من شك في أن هذا النقل إنما هو في صميمه محاولة يراد من وراثتها المشاركة Participation ، ولكنها ليست مشاركة في الحياة أو في الطبيعة ، بل هى مشاركة في الفن أو في العالم الفنى . ولا يصبح المرء فناناً أمام أجمل امرأة في العالم ، بل أمام أجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأنه لا بد لهذه المشاركة من أن تقترب بضرب من « الانفعال » : فإن انخراط الفنان في عالم الفن لا بد من أن يجيء مصحوباً

بعاطفة حادة تريد لنفسها الخلود كأية عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن نطلب إلى أى مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى ، أو حسبنا أن نهيب بأى شاعر أن يستعيد تذكارات قصائده الأولى ، لكي تتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة في عالم الطبيعة ، بل بمشاركة في عالم الفن . والواقع أن الفنان لا ينشد في البداية امتلاك الأشياء أو التهرب من الذات ، بل هو يحاول أولاً وقبل كل شيء أن يملك بعضاً من الفنانين ، وأن يمتزج بهم . وليس النقل عن لوحات كبار الفنانين سوى مجرد ضرب من الإخاء أو الصداقة التي تتحقق بين الفنان الناشئ وأستاذه (أو أساتذته) من كبار الفنانين . فالفنان المبتدئ يحاول عن طريق « المحاكاة » أن يستجمع زمام ذاته ، وأن يملك ناصية فنه ، لكي لا يلبث بعد ذلك أن ينتقل من عالم صور (أو أشكال) إلى عالم صوز (أو أشكال) آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم ألفاظ إلى عالم ألفاظ آخر ، أو كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى إلى الموسيقى ! ولهذا يقرر مالرو أن كل إبداع فني إنما هو في الأصل صراع تقوم به صور كامنة (أو ضمنية) ضد صور أخرى مقلدة (أو منقولة)^(١) . وسواء أكان الفنان قد بدأ حياته الفنية مبكراً أم متأخراً ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة كبرى أم كانت هذه الأعمال متواضعة ضئيلة الشأن ، فإن من المؤكد أنه لا بد من أن يكون وراء إنتاجه الفني مرسوم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول في رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالتزود منه ... إلخ . ولما كان التصوير يمثل دائماً أبعاداً ثلاثة ، في حين أنه لا يملك في الحقيقة سوى بعدين ، فإن أى منظر مرسوم هو أقرب — بطبيعة الحال — إلى أى منظر آخر مرسوم ، منه إلى المنظر الواقعي الذي كان منه بمثابة النموذج الأصلي . فليس أمام المصور الناشئ أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل ما يستطيع عمله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتذة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى ! ولو لم يكن عيانه الأصلي هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد ! وحسبنا أن نعم النظر إلى المواضيع التي طالما استأثرت بانبياها الغالبية العظمى من المصورين ، لكي تتحقق من أن الفنان الناشئ كان يجد نفسه مدفوعاً — من حيث لا يدري — نحو تصوير بعض المواضيع الخاصة ، كصورة العذراء مريم ، والطفل يسوع ، والشاب المراهق ؛ وبعض المناظر الجغرافية أو الأسطورية ، وبعض

الأعياد أو الحفلات الفينيسية ... إلى آخر تلك الموضوعات الممتازة التى درج كبار المصورين على تمثيلها جيلا بعد جيل . ولكن بيت القصيد — فيما يقول مالرو — « أن الفنان لا يرى ما تمثله الموضوعات ، بل هو يرى الموضوعات على نحو ما ينتزعها تمثيلها من صميم الواقع » .

وإذا كان العامة من الناس لا يرون من اللوحات الفنية إلا ما تمثله ، فإن الفنان لا يعد التصوير مطلقاً مجرد ضرب من « التمثيل » *Représentation* . وآية ذلك أن الفنان لا يرى فى لوحة « الثور المذبوح » لمربرانت ، أو لوحة « عبادة المحوس » لبيروولا فرنشسكا ، أو لوحة « بيت فنسان » لفان جوخ ، مجرد مناظر جديدة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه من خلال تلك الصور التى هى منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يروقنا فى لوحة « الثور المذبوح » (مثلا) ليس هو شكل الثور أو ضخامة جثته ، بل هو تلك « الحضرة الفنية » التى تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة ، أراد الفنان أن يسجلها على صورة حيوان مذبوح يقطر دماً ! والحق أن ما يجتذبنا إلى العمل الفنى ليس هو كونه يصور الواقع ، أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذى يستطيع أن ينتزعنا من الواقع ! وكأ أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد يجعلنا ندرك فجأة أن ثمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف أن هناك عالماً من الشعر ، فكذلك قد يستثير عيوننا ذلك المزيج العجيب من الخطوط والألوان ، فيظهرنا على أن ثمة باباً يقتادنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً أروع وأجمل من الحقيقة ، بل هو عالم جديد لا سبيل إلى إلحاقه بعالم الواقع ، أو على الأصح لا سبيل لرده إلى الحقيقة الخارجية .

ولسنا نريد أن نتابع مالرو فى تحليله الفنى الدقيق لمشكلة الصلة بين الطبيعة والفن^(١) ، وإنما حسبنا أن نقرر أن مالرو يوحد بين « الكشف الفنى » وبين أى تحول مطلق أو أى انقلاب حاسم *Conversion* فى تاريخ الشخصية البشرية فيقول إن هذا الكشف لا بد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التى تتميزق معها علاقة سابقة كانت تجمع بين الإنسان والعالم . ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد

(١) زكريا إبراهيم « بين الفن والطبيعة » ، مقال بمجلة « المجلة » ، العدد ٤٠ ، إبريل سنة

في النظر إلى العالم ، بل هو ينشق عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على العالم . حقاً إن الفنان مقيد بتصور خاص للعالم ألا وهو ذلك الذي يمد به عصره وثقافته وأساتذته ، ولكنه مع ذلك ليس مجرد ألعوبة في يد التاريخ ، بل هو يستطيع أن يعلو على التاريخ ، لأنه يملك القدرة على تعديل الواقع وإعادة خلق العالم ! فليست علاقة الفنان بالطبيعة هي علاقة المرأة بالصورة ، أو علاقة المسود بالسيد ، بل هي علاقة الحرية المبدعة بالقضاء والقدر ، أو هي علاقة العالم الإنساني الذي يلتهم الخلود (عبر الصور المخلوقة) بذلك العالم الطبيعي الزائل الذي طالما عفت عليه أعاصير الزمن . وبالرول لا يرى في العالم نفسه سوى تلك الأداة الكبرى التي أعطيت للفنان حتى يغير من فنه . وهو يضيف إلى هذا أنه مهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متعلقاً بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلاً : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لا بد من أن يهتف قائلاً : « ياله من لوحة جميلة ! » . وسواء أكان الفنان بإزاء صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم عذاب بشري عنيف ، فإن « الموضوع » الحقيقي بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذي يولد في نفسه الرغبة في التصوير . وليس يكفي أن نقول إن الفن في جوهره خلق جديد للكون ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن هذا العالم الفني الهائل الذي قد تنوهم أنه من خلق الحلم أو فيض الآلهة ، إنما هو في صميمه « عالم إنساني » قد انبثق من أحضان ذلك « المخلوق الخالق » ! والفنان العظيم إنما هو ذلك الكيماوي الساحر الذي استطاع أخيراً أن يهتدي إلى السر في صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنعه — بطبيعة الحال — من أي شيء كائناً ما كان ! فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو النازل ، بل هو منه بمثابة الخصم المناضل ...

ثم يختم مالرو دراسته السيكلوجية للإبداع الفني بفلسفة إنسانية لا تخلو من نتائج ميتافيزيقية ، فنراه يقرر أن الفن وحده هو الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جهلوا بها عن أنفسهم .. ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحي لم يعرف الخطيئة ، اللهم إلا ذلك الشعب الوديع الساكن من التماثيل ... ! ولكن ليست الإنسانية في أن يقول المرء لنفسه : « إنه هيات لأى حيوان أن يفعل ما قد فعلت » ، بل الإنسانية أن يقول لنفسه : « لقد استطعت أن أقول « لا » لما كان يريد الحيوان في نفسه ، فأصبحت إنساناً دون عون الآلهة ! » . وقد عرف ذلك الكائن الفاني الذي يدرك أنه لا محالة ذائق الموت كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب وكيف

يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، وقد أضفى عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة . وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز في حرركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما في كلمة « الإنسان » من قوة وعظمة وشرف . » (١)

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية ، أو معنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من قدرة الإنسان ، أو مظهر من مظاهر عظمته . وما كان للفن أن يزج النقاب عن معنى العالم ، وهو الذي قال عنه مالرو إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ! فليس الفن — في جوهره — سوى مجرد شبكة من تلك الشباك التي يقذف بها الإنسان إلى محيط المجهول ، آملاً أن ينجح يوماً في اصطياد الكون ! ولكن كل تلك المحاولات التي يقوم بها الإنسان في سبيل الكشف عن سر « المطلق » إنما تكشف له في النهاية عن صميم قدراته البشرية ، لأنها تظهره على أن ما كان يسميه قديماً باسم « القوى الإلهية » إنما هو في الواقع باطن في صميم طبيعته ! وهكذا ينتهي مالرو إلى القول بأنه إذا كان العلم يقدم لنا صورة معقولة عن العالم ، فإن الفن يظهرنا على أن مفتاح الكون ليس هو مفتاح الإنسان ! ولكن الفن — عبر تطوره المستمر الطويل — قد كشف لنا عن وحدة المقصد البشري باعتباره محاولة مستمرة من أجل التعالي على الكون ، والاهتداء إلى سر العظمة البشرية ...

تلك هي الخطوط العريضة ، أو الملامح الأساسية ، لفلسفة الفن عند أندريه مالرو . وربما كان من بعض مزايا هذه الفلسفة أنها نجحت إلى حد غير قليل في الثورة على كل تفسير مادي للفن ، فاستطاعت أن تبين لنا أن كل خالق فني ليس مجرد صدى لما يراه أو لما يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بفن عصره . فالفن — في رأى مالرو — مظهر لسيادة الإنسان في كل زمان ومكان ، بحيث إنه حيثما وجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر منتصر . وكأن مالرو الذي طالما نادى بإنجيل « الثورة » قد اهتدى أخيراً إلى « إنسانية » أعمق في إنجيل « الفن » . ولعل هذا هو السبب في كل ما تتسم به « إنسانية » مالرو من طابع جمالي ، وكأن « الفن » قد أصبح في نظرة بمثابة الشخص الأوحده الذي يستطيع الإنسان

أن يمسك بالكون في شبابه ! ولا شك أن مالرو حينما يقول إن من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والحرية فإنه يعنى بذلك أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق « الإبداع الفنى » . ولكن مالرو يتناسى — فيما يقول بعض خصومه — أن تاريخ الفن ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو تاريخ شاق حافل بالعثرات الأليمة والمحاولات الفاشلة والخبرات المتوالية التى قد تصيب مرة وتخب مرات ! وهذا مثلاً ما لاحظته المؤرخ الفنى الفرنسى جورج ديتوى حينما قال إن فى وسعنا أن نستعيض عن صورة « الإنسان المنتصر » التى قدمها لنا مالرو فى كتابه « سيكولوجية الفن » بصورة ذلك « الفنان المتواضع » الذى يسعى جاهداً فى سبيل إشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة (لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر . فليس الفنان — فى نظر هذا الناقد — بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية التى يجدها فى عصره ، فيفشل أحياناً كثيرة وينجح فى بعض الأحيان ، دون أن يكون لغته ذلك الطابع الإنسانى « الخالد » الذى حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوجد لعظمة الإنسان^(١) .

وقد اهتم كثير من النقاد الفنيين بالكشف عما فى مؤلفات مالرو من أخطاء تاريخية ، كما اهتم بعض الباحثين بأنه قد أخذ الكثير عن كل من « إيلي فور » Elie Faure و « إميل مال » Emile Mâle و « فوسيون » Focillon ، دون أن يحفل بالإشارة إلى مؤلفاتهم . وفضلاً عن ذلك ، فقد أخذ عليه بعض فلاسفة الفن أنه قد انتقص من قدر الفن المعاصر حين جعل من « متحف الفن » معبداً ، بدلاً من أن يقتصر على الإفادة منه كمستودع للذخائر الفنية الماضية . ولا شك أن دكتاتورية المتحف هى التى جعلت مالرو يتعبد لآثار الأقدمين ، وكأنها « ظواهر مقدسة » ليس علينا سوى أن نعفر جباهنا عند أقدامها ! ولعل هذا هو السبب فى خلط مالرو لظاهرة « الأسلوب » أو « الطراز » Stytle بالظاهرة المقدسة Le Sacré . ولكننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نتوقف عند هذه المآخذ الجزئية التى استهدفت لها فلسفة مالرو فى الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن مالرو قد بالغ فى وصف عظمة الإنسان ، على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن ، فقدم لنا نزعة إنسانية جمالية متطرفة ، تجعل من الفن « درساً للآلهة » ، وتغفل تماماً كل دور

قامت به « الطبيعة » في تعليم الإنسان ! ولكن الإنسان أيضاً — سواء أراد مالرو أم لم يرد — تلميذ للطبيعة ، وهو كثيراً ما يجد نفسه مضطراً إلى معاودة النظر في قاموس الطبيعة من أجل فهم بعض الماهيات التصويرية أو الكيفيات الجمالية التي عجز عن فهم معانيها ! فلماذا يأبى مالرو إذن إلا أن يجعل من الفنان خالقاً مبدعاً للعالم ، وما هو في الحقيقة إلا صانع مجتهد يظل دائماً في صراع مع المادة ، دون أن يستطيع يوماً أن يزعم لنفسه أنه قد قبض على « المطلق » بجمع يديه ؟!

الفن لغة وأسلوب

ميرلوبونتي

الفصل السابع

فلسفة الفن عند ميرلو بونتي

ليس من قبيل الصدفة أن يجيء حديثنا عن فلسفة الفن عند موريس ميرلو بونتي (١٩٠٨ — ١٩٦١) على أعقاب عرضنا السابق لفلسفة أندريه مالرو في الفن : فإن من المؤكد أن ميرلو بونتي مدين بالكثير لمالرو في مضمار التفكير الجمالي . ولم يكن ميرلو بونتي في الأصل ناقداً فنياً أو عالم جمال ، وإنما كان فيلسوفاً وعالم نفس . وقد بدأت شهرته على أعقاب الحرب الأخيرة ، حينما ظهرت له رسالتان قيمتان حصل بهما على درجة الدكتوراه من السوربون ، ألا وهما : « فنومولوجيا الإدراك الحسي » ، و « بناء السلوك » . وقد كان هذان العمالان الفلسفيان موضع إعجاب وتقدير من جانب المشتغلين بالدراسات الفلسفية في جامعة باريس ، فلم يلبث صاحبهما أن عين أستاذاً للفلسفة بجامعة ليون ، ثم أستاذاً لعلم النفس بالسربون . ولم تكن أهمية هذين الباحثين مقصورة على ما ورد فيهما من دراسة فنومولوجية دقيقة جعلت ميرلو بونتي يحتل مكانة مرموقة بين تلاميذ هوسرل الممتازين ، وإنما امتدت هذه الأهمية إلى الاتجاه الوجودي الجديد الذي جاء به ميرلو بونتي في هذين الكتابين ، حين عمل على صبغ الوجودية الفرنسية (التي كانت سائدة في تلك الآونة) بصبغة عقلية واضحة . ونحن نعرف كيف أن ميرلو بونتي — قبل انشقاقه على سارتر وسيمون دي بوفوار — كان يعمل جنباً إلى جنب مع زعيم الوجودية الفرنسية في تحرير مجلة « الأزمنة الحديثة » . ولكننا لا نجد لدى ميرلو بونتي أي اتجاه أدبي أو مسرحي ، كما أننا لا نلمح في كتابه أية نزعة رومانتيكية عاطفية ، بل إن مؤلفاته جميعاً حافلة بالكثير من المعلومات العلمية الدقيقة ، والتحليلات الپسيكولوجية العميقة ، فضلاً عما يغلب عليها من مسحة عقلية تقليدية . وقد بنى ميرلو بونتي نظريته في السلوك على أساس إلمامه الواسع بنظرية « الشكل العام » (أو الجشطلت) ، والنظرية السلوكية ، وغيرهما من نظريات علم النفس الحديث . ثم جاءت دراسة ميرلو بونتي للفلسفة الظاهرية عند هوسرل ، فكانت حافزاً له إلى تطبيق المنهج الظاهري على السلوك الإنساني . ومن هنا فقد كان ميرلو بونتي

— من بين جميع المفكرين الوجوديين الفرنسيين — أقربهم إلى الفلسفة الخالصة ،
والدراسة العلمية الجادة ، خصوصاً وأنه لم يصرف جهوده إلى كتابة قصص أو تأليف
مسرحيات ، بل هو قد كرس جهوده كلها لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس
بطريقة منهجية أكاديمية . ولعل هذا هو السبب في اختياره لشغل منصب الأستاذية في
أكبر معهد فرنسي ، ألا وهو الكوليج دي فرانس ، وهو المنصب الذي شغله من قبله
على التعاقب برجسون ، وإدوار ليروا Le Roy ، ولويس لافل L. Lavelle . ولا زال
كاتب هذه السطور يذكر الاستقبال العظيم الذي قوبلت به محاضرة ميرلو يونتى
الافتتاحية بذلك المعهد عام ١٩٥٢ ؛ وهي المحاضرة التي نشرت من بعد بعنوان « ثناء
على الفلسفة » ! (سنة ١٩٥٣) . وقد ظهرت له بعد هذا التاريخ مؤلفات أخرى
عديدة ، لعل أهمها « مخاطرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٥) و « علامات » (سنة
١٩٦٠) ، و « الموت واللامرئ » (سنة ١٩٦١) ... إلخ . وميرلو يونتى أيضاً
مقالات ودراسات عديدة ظهرت مجموعة في كتابين : « الإنسانية والإرهاب » (سنة
١٩٤٧) و « المعنى واللامعنى » (١٩٤٨) . هذا علاوة على محاضراته في
« الفنونولوجيا والعلوم الإنسانية » بالكوليج دي فرانس (سنة ١٩٥٨) . إلخ .
وليس ميرلو يونتى دخيلاً على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥
دراسات هامة في فلسفة الفن ، لعل في مقدمتها بحثه المرسوم باسم « شك سيزان » ، ثم
دراسته التي كتبها بعنوان « الرواية والميتافيزيقا » تعليقاً على رواية سيمون دي بوفوار
الأولى التي ظهرت سنة ١٩٤٣ باسم « المدعوة » L'Invitée . ولكن قراءة
ميرلو يونتى لدراسات المفكر الفرنسي الكبير أندريه مالرو التي صدرت في عامي
١٩٤٧ و ١٩٤٨ بعنوان « سيكولوجية الفن » (ثم نشرت بعد ذلك في مجلد واحد ضخيم
باسم « أصوات السكون ») قد عملت على توجيه اهتمام ميرلو يونتى نحو مشكلات
التعبير ، والإبداع ، والأسلوب (أو الطراز) ، والتشكيل ، والتقليد (أو المحاكاة) في
الفن ، فكان من ذلك أن أصبح لفيلسوفنا مذهب جمالي خاص به هو ما سنحاول في هذا
الفصل الموجز أن نأتى على الخطوط البارزة فيه .

ولا بد لفهم فلسفة ميرلو يونتى في الفن من ربط نظريته الجمالية بمذهبه
الفنونولوجي العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن « في » العالم ، كالقلب
« في » الجهاز العضوي ، وأن الإدراك الحسى « فعل » ندرك عن طريقه الموضوع
إدراكاً مباشراً ، دون أدنى سلطة ، بل دون حاجة إلى أى تأويل أو تفسير . فليس

« الجسم » بمثابة حاجز يقوم بيننا وبين الأشياء ، أو يتوسط بين الذات والموضوع ، بل إن الجسم هو أداتنا في الاختلاط بالأشياء والامتزاج بالعالم . ومعنى هذا أن ثمة اتحاداً مباشراً بين الإنسان (الذى هو بطبيعته متفتح للعالم الخارجى) وبين تلك الحقيقة الواقعية التى ندركها من خلال الجسم إدراكاً صحيحاً ، فتكشف لنا « الأشياء » عن هذا « المريق » بدمها ولحمها » (إن صح هذا التعبير) . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود الفعلى ، فإن القول يعبر عن الفكر الباطنى ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إنه ليس للفكر من « باطن » على الإطلاق : لأن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجى ، فهو لا يمكن أن يوجد بمنأى عن العالم ، أو خارجاً تماماً عن الألفاظ . ولما كان من الضرورى للفكر أن يتجسم فى عبارات ، فإن المعنى لا بد من أن « يسكن » اللفظ ، ولما كان الجسم فى جوهره « تعبيراً » ، فإن لكل فعل إنسانى « معنى » . وميرلوبوننى يهتم بدراسة « اللغة » ، فيقول إنها فى صميمها خروج عن الذات ، واتجاه نحو الغير . وليس « القول » مجرد لباس خارجى يرتديه « الفكر » بل هو بمثابة « مثل » أو « حضور » للفكر نفسه فى صميم العالم المحسوس . وإذن فإن « اللغة » ليست مجرد عرض خارجى يصاحب العمليات الذهنية التى تقوم بها الذات ، بل هى عبارة عن « الوضع » الذى تتخذه الذات الناطقة فى عالم المعانى ، وليس المقصود بهذا الرأى الإشارة إلى كمون معنى اللفظ فى صميم هذا اللفظ من حيث هو صوت ، كما وقع فى ظن البعض ، بل المقصود هو تأكيد ما للغة من طابع عرضى يجعل منها عملية اصطناعية لا تقوم على مجرد « علامات » طبيعية . ولكننا نلاحظ مع ذلك أنه قد يكون من شأن اللغة — فى بعض الحالات — أن ترتد بنا إلى العالم الطبيعى للإنسان ، إذ يجيء « القول » فيعود بنا إلى تلك « الماهيات » العاطفية أو الانفعالية التى هى الأصل فى كل تعبير فنى . والإنسان — فى رأى ميرلوبوننى — يملك قدرة غير محدودة على التعبير ، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق « اللغة » فحسب ، بل هو قد يعبر عن نفسه أيضاً مستخدماً بعض « العلامات » أو « الأمارات » التى هى الأصل فى كل تعبير لغوى . وهذه القدرة الفائقة على « التعبير » هى التى عملت على ظهور « عوالم لغوية » كثيرة لدى الإنسان لعل فى مقدمتها جميعاً « عالم الشعر »^(١) .

(١) زكريا إبراهيم « الفلسفة الوجودية » دار المعارف ، سنة ١٩٥٧ ، الفصل السابع ، ص

ولو أننا نظرنا — على سبيل المثال — إلى فن كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن — فيما يقول ميرلو بونتي — يمثل لغة ضمنية ينطق بها المصور على طريقته الخاصة . وهنا نجد فيلسوفنا ينهج نهج مالرو فيقول معه إن المقارنة بين « التصوير » و « اللغة » لا يمكن أن تكون مقارنة مشروعة ، اللهم إلا إذا انتزعاها مما « يمثلانه » ، لكي نجمع بينهما تحت مقولة « التعبير الإبداعي » ؛ وعندئذ فقط قد يكون في وسعنا أن نعد الواحد منهما والآخر مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة . ولقد ظل المصورون والأدباء يعملون قروناً طويلة ، دون أن يخطر على بال أية طائفة منهما أن ثمة قرابة وثيقة تجمع بينها وبين الطائفة الأخرى . ولكن الواقع نفسه شاهد على أن كلا منهما قد اجتاز نفس المخاطرة التي اجتازها الآخر ، ولقى نفس المصير الذي لقيه الآخر . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن كلا من الفن والشعر قد كان في البدء مجرد وسيلة لخدمة المدينة ، والآلهة ، والحقيقة المقدسة . فلم يكن في وسع الواحد منهما أن يشهد مولد إعجازه الخاص ، اللهم إلا في مرآة قوة ما من القوى الخارجية . ثم ترقى الحضارة البشرية ، فاستطاع كل من التصوير والشعر (فيما بعد) أن يبلغ المرحلة الكلاسيكية التي أصبحت بمثابة تعبير زمني دنيوي عن العصر الديني القدسي . وهكذا صار الفن عبارة عن عملية « تمثيل » (أو تصوير) للطبيعة ، وأصبحت كل مهمة الفنان أن يعمل على « تجميل » الطبيعة ، ولكن على شرط أن يراعى القواعد التي تفرضها عليه الطبيعة نفسها . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسي المشهور لا برويير La Bruyère حينما ذهب إلى أن مهمة الأديب الوحيدة إنما هي العمل على الاهتمام إلى التعبير الصحيح الذي حددته لغة الأشياء سلفاً لكل فكرة ما من الأفكار . ولا شك أن هذه النظرية تفترض أن ثمة فناً قبل الفن ، أو أدباً قبل الأدب ، وأن العمل الفني لا يبلغ ما يراد له من الكمال ، اللهم إلا إذا استطاع أن ينتزع إجماع الناس ، مثله في ذلك كمثل الأشياء التي تقع تحت طائلة حواسهم . وهذا الوهم « الموضوعي » الذي طالما استبد بعقول الناس هو الذي عمل على ظهور « النزعات الحديثة » في الفن والأدب ، فقد وقع في ظن الكثير من المصورين المحدثين أن مهمة الفنان — على العكس تماماً مما يتوهم الناس — إنما هي « الارتداد إلى الذات » . وهكذا اتسم « فن التصوير الحديث » بصيغة ذاتية نشأت كرد فعل ضد ذلك الوهم الموضوعي التقليدي . ولكننا لو أنعمنا النظر إلى هذه النزعة الموضوعية الكلاسيكية — فيما يقول ميرلو بونتي — لوجدنا أن لها جذوراً عميقة متأصلة في طبيعة « التعبير الفني » نفسه ، بحيث قد لا يحق لنا أن نبادر إلى رفض « العالم

المرئى » ، على نحو ما فعل مالرو (مثلاً) حينما تسرع فى الحكم فراح يطوى الفن فى ثنايا عالم سحرى مجهول لا يكاد يمت بأدنى صلة إلى عالم الواقع !

وهنا يعاود ميرلو بونتى عملية تحليل الفن الحديث (التى كان مالرو قد شرع فيها) لكى يبين لنا أن وظيفة « التمثيل » *Représentation* فى فن التصوير بالزيت إنما هى بحث عن « العلامات » *signes* التى يمكن أن توهمنا بوجود عمق حقيقى ، أو حركة حقيقية ، أو ملمس حقيقى ، أو أحجام حقيقية لتلك الموضوعات المثلة على اللوحة . وقد برع الفنانون الكلاسيكيون فى الاهتمام إلى الكثير من الحيل التكنيكية من أجل إتقان وظيفة « التمثيل » ، فكان المثل الأعلى للتصوير عندهم هو أن يوصلنا إلى « الأشياء » ذاتها . ومن هنا فقد كان الهدف الأسمى للتصوير الكلاسيكى هو أن يبلغ « التمثيل » من الدقة حداً يستطيع معه أن يكون « مقنعا » فى نظرنا ، وكأنما هو يضع أمامنا الشيء نفسه بقده وقديده ! وهكذا كان غرض المصور أن يفرض نفسه علينا ، كما يفرض الأشياء نفسها على حواسنا . وما دام جهاز الإدراك الحسى هو أداتنا الطبيعية فى التواصل مع الآخرين ، فليس بدعاً أن يهيب المصور بهذا الجهاز حتى يؤثر على إحساسات غيره من الناس . أليس لدينا جميعاً « عينان » تعملان بنفس الطريقة ، وتقرأ الأمارات الخارجية على نحو واحد بعينه ؟ وإذن ، فلماذا لا يكون فى وسعنا جميعاً — حينما ننظر إلى لوحة واحدة بعينها — أن نشهد منها نفس المنظر الذى أراده الفنان ، وأن ندرك ما فيه من قوة تمثيلية تكشف عن قدرة صاحبه على منافسة الطبيعة ؟^(١)

بيد أن الفنانين الكلاسيكيين — فيما يقول ميرلو بونتى — لم يكونوا أدعياء فن ، بل هم قد كانوا فنانين صادقين ، بكل ما لكلمة « الصدق الفنى » من معنى . ومهما كان من أمر تلك النزعة التمثيلية التى سيطرت عليهم ، فإن التصوير عندهم لم يقتصر يوماً من الأيام على مجرد « النقل » عن الطبيعة ، أو الاختصار على محاكاة الواقع . ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال إن المفهوم الحديث للتصوير — باعتباره تعبيراً إبداعياً — لم يكن مفهوماً جديداً كل الجدة ، بالنسبة إلى المصورين أنفسهم ، بل بالنسبة إلى الجمهور وحده : فإن المصورين قد طبقوا هذا المفهوم فى كل ما حققوه من أعمال فنية ، دون أن يكون لديهم علم نظرى واضح بمثل هذا التصوير الجديد للفن . ولعل هذا هو السبب

في أن أعمال المصورين الكلاسيكيين كانت تنطوى دائماً على معنى آخر ، إن لم نقل على معنى أعظم ، مما كانوا يظنونه هم أنفسهم ، وكأن هذه الأعمال كانت إرهاباً بما سيكون عليه فن التصوير الحديث بعد أن يكون قد نجح في التحرر من قوانين الفن الكلاسيكي . والواقع أن المصورين الكلاسيكيين حينما كانوا يصوبون أنظارهم نحو العالم الخارجي ، متوهمين أنهم يلتصمون لديه السر في التمثيل الصادق الدقيق ، فإنهم في الحقيقة إنما كانوا يقومون — من حيث لا يدرون — بعملية « تحويل » شامل *Métamorphose* ، دون أن يكونوا على وعي بأن هذا « التحويل » سوف يصبح يوماً محور ارتكاز الفن الحديث كله . وإذن فليس في وسعنا أن نعد « التصوير الكلاسيكي » مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد إحالة إلى « حواسنا » ، كما أنه ليس في وسعنا (في الوقت نفسه) أن نعد التصوير الحديث بمثابة « عود إلى الذات » أو « إحالة إلى العناصر الذاتية الخالصة » . والحق أن الإدراك الحسي — عند الكلاسيكيين — كان موسوماً بالطابع الخاص المميز لحضارتهم ، كما أن حضارتنا نحن اليوم لا زالت تؤثر على طريقتنا الخاصة في إدراك المراتب . ومن هنا فإنه ليس أمعن في الخطأ من أن ندير ظهورنا للعالم المرن المشروط بقواعد الفن الكلاسيكي ، كما أنه ليس أبعد عن الصواب في الوقت نفسه من أن نجتنب الفن الحديث بأسره في قوقعة « الذات » أو في قمقم « الوجود الفردي » . ولهذا يؤكد ميرلو بونتي أنه لا معنى للقول بأن الفنان ملزم بالاختيار بين « الفن » و « العالم » أو بين « حواسنا » و « التصوير المطلق » : لأن من المؤكد أن الواحد منهما مائل في الآخر ، وأنه لا موضع بالتالي — للفصل بينهما على الإطلاق .

حقاً إن حديث مالرو عن فن التصوير قد يوهم القارئ في بعض الأحيان بأن « معطيات الحواس » لم تتغير مطلقاً على مر العصور ، وأن « المنظور الكلاسيكي » إنما هو المنظور الأوحده الذي تفرضه علينا طبيعة تلك « المعطيات » ؛ ولكن هذا « المنظور » في الحقيقة لا يخرج عن كونه أسلوباً واحداً — ضمن أساليب أخرى عديدة — ابتكرها الإنسان لإسقاط العالم المرن على شاشة إدراكه الحسي ، دون أن يكون النسخة الوحيدة المطابقة تماماً للعالم المحسوس ، فليس « المنظور الكلاسيكي » سوى تأويل اختياري *Facultative* للعيان التلقائي ، بمعنى أنه « تنظيم خاص » للموضوعات الخارجية في نسق إدراكي ، دون أن تكون هناك قوانين حتمية كامنة في العالم نفسه تفرض على الفنان بالضرورة مثل هذا التنظيم (أو مثل هذا المنظور) . والواقع أن الموضوعات الماثلة في العالم الخارجي تتنازع انتباهنا ، ويريد كل منها أن يستأثر بإدراكنا

كله ، على حساب غيره من الموضوعات الأخرى . ولكن المصور يجيء فيضع كلا منها في موضعه الخاص ، دون أن يدع واحداً منها يفرض نفسه على انتباهه بالطريقة التي تحلو له (أى لهذا الموضوع نفسه) . وحينما يفرض المصور على الأشياء ضرباً من « التنظيم » أو « الصياغة » ، فإنه يخلق عندئذ من مجموعها « منظوراً » متسقاً ، متحكماً فيها تحكم الصانع الذى يضع كل شيء في موضعه . ولا شك أن المصور حين يحاول التعبير عن « العمق » أو البروز ، والبعد أو القرب ، والصغر أو الكبر ، فإنه لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى إعادة تنظيم « العلاقات » بين الأشياء المدركة . وهو مضطر أيضاً — حين يعتمد إلى رسم أى منظر من المناظر — إلى أن يتخذ وجهة نظر معينة يرى من خلالها الأشياء ، بحيث يكون أمامه « أفق » معين تتحدد بمقتضاه موضوعات إبصاره . ومن هنا فإن « المنظور » في الحقيقة شيء أكثر من مجرد سر تكتيكى أو صنعة خاصة يراد بها نقل حقيقة خارجية تتجلى للناس جميعاً على ما هي عليه ، وذلك لأنه بمثابة ابتكار لعالم خاص قد سيطر عليه بصر الفنان ، فأصبح « نسقاً » منتظماً هياكل لأية نظرة تلقائية أن تستوعبه أو أن تحيط به . وحسبنا أن نرجع إلى « الوجوه » التى اعتاد المصورون الكلاسيكيون رسمها في تصويرهم للأشخاص ، لكى نتحقق من أن تلك « الوجوه » ليست مجرد ملامح وقسمات ، بل هي أمارات وعلامات ، في خدمة المزاج أو الانفعال أو الطابع الشخصى ، وكأنما هي لغة ناطقة تبوح لنا بأسرار أولئك الأشخاص ! وحتى حينما كان المصور الكلاسيكى يرسم لنا لوحات تمثل أطفالاً أو حيوانات ، فإنه كان يخلع على صوره طابعاً معبراً ، وكأن الحيوانات نفسها تود لو استطاعت أن تتدرج في العالم البشرى ... وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المصور الكلاسيكى قد حاول دائماً أن يجعل علاقته بالعالم علاقة الشخص البالغ الناضج الذى يتحكم في الكون ، ويسيطر عليه ، ويتملك ناصيته . وكثيراً ما كان الفنان الكلاسيكى العظيم يخلع على الكون الشاوخ الراسخ بعداً جديداً يعبر به عن إحساسه بعرضية الوجود ، وكأنما هو يريد أن ينتزع من العالم صفات الثبات والضرورة واليقين ، لكى يكشف عن تغيره وعرضيته وتقلبه المستمر !

ولكن ، إذا سلمنا بأن « التصوير الموضوعى » نفسه هو في صميمه ضرب من « الخلق » أو « الإبداع » ، فهل يكون هناك مسوغ للقول بأن الفن الحديث — لمجرد كونه يهدف إلى الإبداع — هو في جوهره دعوة إلى الذات ، أو تمجيد خالص للفرد ؟ هذا ما يرد عليه ميرلو بونتي بالسلب ، معارضاً في ذلك أندريه مالرو ، ثائراً في الوقت

نفسه على ما قاله هذا الأخير من أنه « ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير ، ألا وهو شخص المصور نفسه »^(١) . ونحن نعرف كيف ذهب مالرو إلى وضع « الفن » في خدمة « الفرد » ، وكيف ألحق الفنان بزمرة أصحاب الطموح وجماعة مدمنى العقاقير ، وكأن كل ما يهدف إليه الفنان إنما هو المتعة الشخصية ، أو اللذة الشيطانية ، أو العشق الذاتى ، فليس بدعاً أن نجد ميرلو بونتى يتمرد على هذه الفلسفة الجمالية التى تجعل من فن التصوير عملية ذاتية يراد من ورائها جعل العالم لحقاً تابعاً للفرد ، خصوصاً وأن ميرلو بونتى قد درس فن التصوير عند سيزان Cézanne ، فأدرك كيف أن أمثال هذه التعريفات لا يمكن أن تصدق على مصور مثله . والواقع أن سيزان كان يمكث الساعات الطوال أمام الموضوع المراد تصويره ، لكى يدرس كتلته ، وكثافته ، وعمقه ، وملامسه ، وصلابته ، ولونه ، وحدوده ، ومعالمه ... إلخ . ويقال إنه صرخ يوماً لأحد نماذجه — ألا وهو بائع لوحاته « فولار » — بعد أن ظل يرسمه خلال خمسين جلسة متوالية — فقال له : — « إننى لست مستاء من رسمى لواجهة قميصك !... » وإذا كان كثير من المصورين المحدثين قد أغفلوا قيمة « التحقيق » *Achèvement* ، فإن سيزان كان حريصاً كل الحرص على تقديم أعمال فنية مكتملة ، لا مجرد صور تخطيطية ناقصة . وميرلو بونتى يذكرنا — فى هذا الصدد — بما قاله سيزان يوماً من أن « المنظر يتعقل ذاته فى » ، فما أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته^(٢) . والحق أن المصور — فيما يقول ميرلو بونتى — لا يريد أن يتخذ من الفن أداة للانغماس فى عالمه الخاص ، أو الانطواء على ذاته الفردية ، وإنما يعنى الفن — بالنسبة إلى المصور — الاتجاه نحو العالم ، والاتجاه إلى الآخرين ، من أجل تقديم « عمل » يكون فى جوهره بمثابة « نداء » *Appel* .

صحيح أنه لا بد للمصور من أن يرسم بيده هو لا بيد الآخرين ، كما أنه لا بد له من أن يرى بعينه هو لا بعيون الآخرين ، ولكن عمله المتحقق لا بد من أن يتخذ صورة « حقيقة » بشرية حية تدعو النظارة إلى المشاركة فى عالم الفنان ، وتضع بين يدي الجمهور لغة تعبيرية صامتة هى فى جوهرها تلك اللغة الخاصة التى أراد المصور أن يخاطبهم بها . ومعنى هذا أن العمل المتحقق ليس بمثابة « شئ » يوجد فى ذاته ، وكأنما

Malraux : « Le Musée Imaginaire », Skira, 1947, p- 59. (١)

Merleau - Ponty : « Sens et Non - Sens », Nagel, 1948, p. 32. (٢)

هو مجرد موضوع عيني خارجي ، بل هو عبارة عن واقعة بشرية تهيب بالناظر أن يعاود القيام بنفس الحركات التي قام بها الفنان ، من أجل الانخراط في علمه التعبيري الخاص . وليس المهم في الفن هو الارتجال Improvisation ، أو مجرد التعبير عن الذات بطريقة تلقائية (كما هو الحال لدى المصورين الأطفال) ، بل المهم هو الصياغة المتسقة ، والتعبير الإرادي المنتظم الذي لا يقوم إلا على الدقة ، والصرامة ، وروح التشدد مع الذات . وحينما يتجه الفنان بكل جوارحه نحو ذلك العالم الفني الخاص الذي يريد أن يعبر عنه ، لكي يسجل لنا قصته كلمة بعد كلمة ، دون ما تسرع أو تهاون أو تساهل مع النفس ، فهناك — وهناك فقط — قد يكون في وسعه أن يخلق لنفسه صوتاً خاصاً ينطق به . « ولا شك أن صوت الفنان الخاص ليس هو تلك الصرخة التلقائية البدائية التي ينطق بها في صباه ، بل هو تلك اللغة التعبيرية الإرادية التي ينطق بها في مرحلة نضجه واكتماله . ولهذا يقرر ميرلو بونتي أن التعبير الفني لا يمكن أن يكون خاضعاً لذلك النثر الحر (أو المرسل) الذي تقدمه لنا لغة الحواس ، بل هو لا بد من أن يتخذ طابع الشعر المنظوم الذي يوقظ فينا القدرة على التعبير ، ويجعلنا أقدر على الامتداد بأبصارنا إلى ما وراء الأشياء المقولة أو المرئية من ذي قبل . وإذن فإن مشكلة الفن الحديث — فيما يقول ميرلو بونتي — ليست هي مشكلة الارتداد إلى الذات ، أو مشكلة العودة إلى الفرد ، بل هي مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور ، دون الاستعانة بطبيعة سابقة محددة من ذي قبل (Nature prèetablie) ، لا يكون على حواسنا جميعاً سوى أن تتلاقى عندها . أعني كيف ينقل الفنان « الكلي » نفسه ، من خلال ذلك « الجزئي » الذي هو أخص خصائصه^(١) !

وهنا ينفصل ميرلو بونتي عن فلسفة مالرو الجمالية ، بصيغتها الذاتية (أو الفردية) التي لا تخلو من حين إلى « المطلق » (أو إلى الحقيقة القدسية) ، لكي يقدم لنا فلسفة جمالية جديدة تتسم بطابع فنونولوجي واضح ، وتحرص على تأكيد عنصر الإحالة القائم بين الفنان والعالم . والحق أن ما يضعه الفنان في لوحته ، ليس هو ذاته المباشرة ، ولا هو طريقته الخاصة في الإحساس ، بل هو طرازه الخاص أو أسلوبه المعين . ولا

Merleau - Ponty : « Signes », 1960, Gallimard. pp 64 - 65.

(١)

(وانظر أيضاً مقالنا المنشور بمجلة « المجلة » ، العدد ٨٣ ، نوفمبر سنة ١٩٦٣ ، عن « فلسفة النفس عند ميرلو بونتي » من ص ٤٧ إلى ص ٥٤) .

يكتسب المصور هذا الطراز الخاص عن طريق صراعه ضد العالم ، وضد الآخرين فحسب ، بل هو يكتسبه عن طريق صراعه ضد نفسه أيضاً . ولم بجانب مالرو الصواب حينما قال إن الأديب في حاجة إلى وقت طويل قبل أن يتعلم كيف ينطق بصوته هو .. ! ولكن ميرلو بونتي يضيف إلى هذا أيضاً أن المصور في حاجة إلى وقت أطول قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص في أعماله الفنية الأولى ، وقبل أن يكتشف فيما حققه ما سوف يكون عليه عمله المتحقق . بل إن ميرلو بونتي ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن المصور عاجز عن التعرف على نفسه في لوحاته ، مثله في ذلك كمثل الأديب الذى قلما يستطيع أن يقرأ لنفسه . والسبب في ذلك أن التعبير الفني لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو بالأحرى لا يصبح « دلالة » Signification بمعنى الكلمة ، اللهم إلا لدى الآخرين أو في الآخرين . وإذا كان الأديب أو المصور قلما يعنى بالرجوع إلى أعماله الماضية ، فما ذلك إلا لأنه يشعر في قرارة نفسه بأن أعماله الناضجة تشتمل (إلى أعلى درجة) على تلك الاتجاهات الضمنية التي كانت تنطوى عليها أعماله القديمة (في نبرة ضعيفة غير متكاملة) . وإذن فلا حاجة بالفنان إلى الارتداد نحو أعماله القديمة ، ما دام استمراره في الإنتاج على طول خط فنى واحد هو الكفيل وحده بربط أعماله الفنية الماضية بنشئ أعماله الفنية الحاضرة . وكلما مضى الفنان في إنتاجه ، أخذت أعماله الماضية تضغط على إنتاجه الحاضر ، وترسم أمامه طريقاً خاصاً لا يكون عليه سوى أن يمضى فيه حتى النهاية ، وكأن كل خطوة قد حققت تتطلب بدورها خطوات أخرى لا بد من تحقيقها في نفس الاتجاه . ولكن ليس معنى هذا أن في وسع الفنان أن يرتد إلى أعماله المتقدمة ، فيقرأ فيها كل ما حققه من أعمال متأخرة ، وإلا لما كان بالمصور أدنى حاجة إلى الاستمرار في التصوير ، أو بالأحرى لما كان عليه سوى أن يكف عن الإنتاج ! وإنما لا بد للمصور من أن يواصل حياة الإنتاج الفني ، لا لكي يستمرى حياته الفنية الخاصة ، أو لكي يستمتع بضرب من الاجترار الذاتي ، بل لكي يتخذ منها وسيلة لتحقيق ذاته في العالم الفني ، بحيث ينتشر أو يشيع هو نفسه فيما حوله ، وكأن عمله الفني قد أصبح أداة كلية لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسبة إلى الآخرين . ولعل هذا هو السبب في أن « الطراز » الخاص بالفنان كثيراً ما ينكشف للآخرين قبل أن ينكشف لصاحبه نفسه ! والواقع أن « الطراز » لا يمثل مجموعة من العمليات التقنية أو المميزات الفردية التي يستطيع الفنان أن يحمصها أو أن يقوم بعمل « جرد » لها ، وإنما هو أولاً وبالذات طريقة خاصة في التكوين أو الصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان ، دون أن تكون هذه الطريقة مرئية للفنان

نفسه ، اللهم إلا في حدود ضيقة جدا ، مثلها في ذلك كمثل « صورته » الخاصة ، أو حركاته العادية . وحينما يقول مالرو : إن « الطراز » هو طريقة خاصة في إعادة خلق العالم ، وفقاً لقيم ذلك الإنسان الذى اكتشفه » ، فإنه لا ينظر إلى « الطراز » من وجهة نظر الفنان الذى يقوم بعملية التكوين أو الصياغة ، بل هو ينظر إليه من وجهة نظر الجمهور الذى يحكم عليه من الخارج ^(١) .

والواقع أن الفنان — فيما يقول ميرلو بونتى — لا يعرف شيئا عما ينسب إليه مالرو حين يتحدث عن « انتصار الفنان على العالم » ، لأنه منهك دائماً أبداً في عمله ، فهو لا يعلم شيئا عن ذلك « التناقض » المزعوم بين « الإنسان » و « العالم » أو بين « المعنى » و « اللامعقول » Absurde ، أو بين « الأسلوب » و « التمثيل » ... إلخ . ولما كان المصور مشغولاً في العادة بالتعبير عن علاقاته بالعالم ، فإنه قلما يجد فرصة للتفاخر بأسلوبه الخاص ، خصوصاً وأن هذا الأسلوب (أو الطراز) كثيراً ما ينشأ لديه دون أن يكون هو نفسه على وعى به ! حقاً إن « الطراز » في نظر المحدثين هو شيء أكثر من مجرد أداة أو وسيلة للتمثيل ، وذلك لأنه ليس ثمة « نموذج » خارجي لا يكون على الفنان سوى محاكاته ، وإلا لكان هناك « تصوير » قبل ظهور فن التصوير ، ولكن هذا لا يبرر ما انتهى إليه مالرو من أن تمثيل العالم ليس بالنسبة إلى الفنان سوى وسيلة أو أداة في خدمة أسلوبه أو طرازه الخاص ، وكأن في الإمكان أن يعرف الطراز أو أن يراد ، في استقلال تام عن كل احتكاك بالعالم ، أو كأن « الطراز » هو في حد ذاته « غاية » ! ولكننا لو أنعمنا النظر إلى النشاط الفني الذى يقوم به المصور — فيما يقول ميرلو بونتى — لتبين لنا بوضوح أن طرازه الفني الخاص لا ينشأ إلا في أحضان إدراكه الحسى للعالم باعتباره مصوراً ، بمعنى أنه ضرورة تقتضيها طبيعة هذا الإدراك نفسه ، إن لم نقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا في إطار خاص هو ما نسميه بالطراز أو « الأسلوب » ولعل هذا ما فطن إليه مالرو نفسه حينما كتب يقول — في أحد المواضع — « إن الإدراك الحسى نفسه هو ضرب من الصياغة أو التطبيع الأسلوبى » : Stylistation وحسبنا أن ننظر إلى أية امرأة تقع عليها عيوننا ، لكي نتحقق من أنها ليست في نظرنا مجموعة من الأبعاد الجسمية ، أو مجرد نموذج حى ناصع الألوان ، أو مجرد مشهد من المشاهد الخارجية ، بل هي « تعبير فردى ، عاطفى ، جنسى » ، أو هي

(١) ميرلو بونتى : المرجع السابق ، ص ٦٧ (وارجع أيضاً إلى مقالنا المشار إليه سابقاً ص ٥٢) .

أسلوب خاص في « التجسد » يتجلى بأكمله من خلال المشى والحركة والاهتزاز والرؤية والحديث والتطلع إلى الآخرين ، وهلم جرا . ولكن المصور حينما يرسم مثل هذه المرأة ، فإن ما سوف ينقله إلينا على القماش ، لن يكون مجرد « قيمة حيوية » أو « عاطفية » أو « جنسية » ، كما أن لوحته لن تكون مجرد صورة لامرأة ، أو مخلوقة سعيدة كانت أم شقية ، أو لسيدة ما تحترف (مثلاً) مهنة صناعة القبعات أو تفصيل الأزياء ، وإنما ستكون رمزاً لأسلوب خاص في المعيشة أو الوجود في العالم ، وطريقة خاصة في الحياة أو النظر إلى العالم » و طراز معين في تأويل الحياة والحكم عليها ، لا من خلال الوجه ، والملبس ، ورشاقة الحركة أو خمول الجسم فحسب ، بل من خلال « علاقتها الخاصة بالوجود » على نحو ما التقطها بصر الفنان . ولكن هذا الطراز الفني ، وذلك المعنى التصويرى ، ليسا كامين في المرأة التى تقع عليها عين الفنان ، وإلا لكانت اللوحة مصنوعة من ذى قبل ، وإنما هما أمران مستحدثان تولدهما في نفس المصور استجابته لنداء تلك المرأة ، بوصفها « موضوعاً جمالياً » . ومن هنا فإن « المعنى الفني » لا يمكن أن يظهر اللهم إلا حينما يجيء « الطراز » فيخضع « معطيات العالم » لضرب من « التعديل المتسق » أو « التنظيم المتناسك » ، مدخلاً بذلك شيئاً من التحريف أو التغيير على المجرى العادى لنظام الأشياء . وليس الإدراك الحسى سوى تلك العملية الأولية التى يقوم فيها الفنان بتركيز شتى القطاعات المرئية للوحة ، وكافة دلالتها المعنوية ، حول « قيمة جمالية » واحدة بعينها . ولا تنشأ هذه العملية لدى الفنان إلا حين تتخذ بعض عناصر العالم — في نظره — قيمة « أبعاد » هامة يحيل إليها سائر العناصر الأخرى ، فتتولد لديه عن هذا التعديل لغة تعبيرية خاصة ، يكون في وسعنا نحن من بعد أن نفهم من خلالها كل ما أراد الفنان أن ينبئنا به عن العالم . وليس « طراز » كل فنان (أو أسلوبه) سوى مجموع « المعادلات » التى يكونها لنفسه من أجل تحقيق عملية « التعبير » التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة في النظر إلى العالم . وإذن فإن « العمل الفني » لا يتكون بعيداً عن الأشياء ، وكأنما هو إنتاج غريب يتم في معمل باطنى قصى لا يملك مفتاحه سوى المصور (والمصور وحده) ، وإنما هو ينشأ من نظر الفنان إلى عالمه الخاص الذى يستمد منه مبدأ معادلاته الشخصية ، يستوى في ذلك أن يكون نظر الفنان قد اتجه إلى أزهار طبيعية أم قد انصب على أزهار صناعية ! ومعنى هذا أن عالم الفنان لا يمكن أن يكون بمثابة « عالم سرى » مغلق هيبات لأحد أن ينفذ إليه ، بل هو أولاً وبالذات عالم خاص بالفنان ، ولكنه في الوقت نفسه عالم يريد أن يخاطبنا بلغة

« الكلى » ، حتى نستجيب له ، ونقبل عليه ، ونفهم دلالته . ولعل هذا هو السبب في أن الجهد الذى يقوم به المصور كثيراً ما يتخذ طابعاً فكرياً ، وكأنما هو يقوم بنشاط ذهنى من أجل التعبير بلغة الألوان والأشكال عن ذلك « المعنى » الذى يريد أن ينقله إلينا ، واثقاً تماماً من أن للتصوير لغته الخاصة التى قد لا تقل قوة عن لغة الشعر أو القصة أو الأدب بصفة عامة . وليس « معنى » اللوحة مجرد تعبير خارجى منفصل عنها ، بل هو حقيقة باطنة شائعة في صميم تكوينها بوصفها لوحة . ولهذا فإن المصور قد يشعر بأن لوحته تلزمه إلزاماً باختيار هذا اللون المعين أو إظهار ذلك الموضوع الخاص ، وكأن للمعنى الذى يريد أن يعبر عنه منطقاً الخاص أو لغته المعينة التى تفرض عليه قواعد الدقيقة الصارمة !

ولقد روى لنا بعض مؤرخى الفن أن المصور الفرنسى الكبير رنوار Renoir كان يتأمل زرق البحر عند شاطئ كاسيس Cassis وهو يرسم في الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يغسلن ملابسهن على شط التربة ! وكان رنوار يلقي نظرات شاردة إلى الفضاء (فيما يقول بعض مشاهديه) ، ثم يدخل تعديلاً طفيفاً على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته !... فهل نقول مع أندريه مالرو بأن عيان رنوار لم يكن موجهاً نحو البحر ، بقدر ما كان موجهاً نحو عالمه الفنى الخفى الذى كان في حاجة إلى زرق البحر للتعبير عن عمقه اللانهاى ؟ هذا ما يرد عليه ميرلويونتى بالسلب ، فإنه يرى أن رنوار كان يتأمل البحر لكي يستوضحه سر تلك الزرق التى كان لا بد له من أن يرسمها على القماش ، لكي يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية ، وكأنما هو كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذى كان لا بد له من التعبير عن حر كته . وتدفعه ، وتموجه ، وشئ أشكاله المتغيرة ... إلخ . وإذا كان في استطاعة المصور أن يرسم لوحاته وهو ينظر إلى العالم ، فذلك لأن المصور يظن أن « الطراز » الفنى الذى سوف يعرف به لدى الناس إنما هو شئ يستطيع أن يجده في المظاهر الطبيعية نفسها ، وكأنما هو يكتب ما تلمح عليه الطبيعة ، في حين أن الواقع أن الفنان يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص ! حقاً إن عالم الفنان عالم آخر يختلف — في كثير أو قليل — عن عالمنا نحن (على حد تعبير مالرو) ، ولكنه في الوقت نفسه عالمنا نحن وقد تحرر من بعض الأعراض أو الشوائب أو الأثقال التى كانت تجعل منه عالماً مختلطاً مهوشاً . وإلا ، فكيف للشاعر أو المصور أن يقول شيئاً آخر غير ما يوحى به إليه لقاءه مع العالم ؟ بل ما الذى يتحدث عنه الفن التجريدى نفسه ، إن لم يكن يتحدث عن عملية رفض للعالم

أو سلب له ؟

إننا في العادة — كما قال برجسون — لا « ندرك » إلا لكي « نعمل » ، بمعنى أن إدراكنا الحسي موجه منذ البداية نحو الفائدة العملية أو الاستعمال النفعي ، ولكن « الإدراك » من أجل « الفعل » — وهو ذأبنا في الحياة العادية — ليس إدراكاً حقيقياً . ولهذا يجيء الفنان فيضع بين أيدينا هذا « الشيء » أو ذاك ، كما هو في صميم فرديته العارية المباشرة ، دون أن يحفل بطابعه الكلي ، أو استعماله النفعي . ولعل هذا ما أراد ميرلو بونتي أن يعبر عنه حينما كتب يقول : « إن الفنان هو الرجل الذي يُثبَّت على اللوحة ، واضعاً بين يدي أكثر الناس إنسانية ، ذلك المشهد الطبيعي الذي هم منه بمثابة جزء متكامل لا ينفصل عنه ، وإن كانوا مع ذلك بعيدين كل البعد عن أن يروه .. »^(١) . فالفنان إنما يقدم لنا صورة مضيئة ساطعة لكل موجود فردي ، في حقيقته العينية المباشرة ، أو في وجوده الحسي الأولى . ويضرب ميرلو بونتي مثلاً لذلك فيقول إن تفاحة سيزان Cézanne إنما تعيد إلينا ، أو هي — على الأصح — تضع بين أيدينا ، تفاحة عينية ، فردية ، نستطيع أن نراها ونتأثر بها ، ولكن على شرط ألا يظل إبصارنا النفعي مقيداً بالبحث عن « العام » ، أو التماس العناصر المشتركة بين هذه التفاحة وبين ما عداها من تفاح . وإذن فإن ماهية كل فن — في نظر ميرلو بونتي — إنما هي العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر . ولما كان الموجود البشري — بحكم طبيعته — موجوداً متمركزاً في العالم ، فإنه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء ، والتعبير عن صلاته بالموجودات ، والنطق باسم العالم . ولا يخرج الفنان عن هذه القاعدة ، فإن فنه لا يعنى الخروج عن العالم ، أو التهرب من الوجود ، بل هو صورة أخرى من صور « الوجود في العالم » ، أو التعبير عن « صيلة الإنسان بالعالم »^(٢) . ولا يشذ الفن التجريدي نفسه عن هذه القاعدة : فإن الفنان التجريدي إنما يعبر عن رغبة حادة في رفض العالم ، ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة ، وكأن شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى في محاولاته الهروبية اليائسة ! والواقع أنه ما دام من اللازم لكل لوحة أن تقول شيئاً ، فإن أي انقلاب حاسم في مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المعادلات الفنية ، وكأن المصور يريد أن يحل رباط

Merleau - Ponty : « Sens et Non Sens », Nagel, 1948, p. 84. (١)

A. D Waelhens : « Une Philosophie de l'Ambiguïté », 1951, p. 372. (٢)

العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء ، لكي يقيم بينها رابطة جديدة تكون أصدق وأعمق دلالة . ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيراً ما يتحدثون عن الصدق والكذب ، أو الصواب والخطأ ، في « الأعمال الفنية » ، وكأن الفن لغة تختل فيها فكرة « الحقيقة » أهمية كبرى . ولكن الفنانين لا يعنون مطلقاً بالصدق الفني « تشابه » التصوير مع العالم ، أو « تطابق » الشعر مع الواقع ، بل هم يعنون به اتساق التصوير (أو الشعر) مع نفسه ، لوجود مبدأ واحد يسم بطابعه كل وسيلة من وسائل التعبير في اللوحة (أو القصيدة) . وإذن فإن لدى الفنان دائماً شيئاً يريد أن يقوله ، أو معنى يريد أن يعبر عنه ، ولذلك فإننا نراه يسعى جاهداً في سبيل الاقتراب من هذا الشيء أو الدنو من ذلك المعنى . وإذا كان فان جوخ Van Gogh قد أراد أن يمضي « إلى ما هو أبعد » ، حينما عمد إلى رسم لوحته المشهورة السماء باسم « الغربان » Corbeaux ، فليس معنى هذا أنه كان يشعر بأن ثمة « حقيقة » يريد بلوغها أو يسعى جاهداً في سبيل الوصول إليها ، وإنما كل ما هنالك أنه كان على وعى بما لا زال عليه عمله من أجل تحقيق ضرب من التلاقى بين عيانه الخاص وبين الأشياء ، حتى يتم التوافق بين ما هو كائن وما زال عليه أن يكون ! ولا شك أن مثل هذه العلاقة هي مما لا سبيل إلى الاقتصار فيه على النقل أو المحاكاة ! وما أصدق سارتر — في هذا المقام — حين يقول : « إنه لا مندوحة للفن باستمرار عن الكذب ، إذا أريد له أن يكون صادقاً » ! ولما كان العمل الفني لا يهيب في العادة إلا بحاسة واحدة من حواسنا ، فإنه هيات له أن يأخذ بمجامع قلوبنا أو أن يسيطر على كل أحاسيسنا أو أن يملأ علينا كل وجودنا ، اللهم إلا إذا اتخذ صبغة « الواقعة المعاشة » ، بحيث يصبح شيئاً أكثر من مجرد وجود بارد أو حقيقة خامدة (أعني مجرد واقعة هامدة قد انطفأت جذوتها) ، فيصير — على حد تعبير جاستون باشلار G. Bachelard — « حضرة فائقة للوجود » Surexistence . وتبعاً لذلك فإن الفن الحديث يضطرنا إلى التسليم بوجود « حقيقة » لا تشبه الأشياء ولا تحاكي أى نموذج خارجي ، ولا تصطنع وسائل تعبيرية محددة سلفاً أو معروفة من ذى قبل ، ولكنها مع ذلك « حقيقة » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ^(١) .

ولو أننا نظرنا إلى المصور — فيما يقول ميرلو بونتي — على أنه مجرد إنسان يحيا في احتكاك مستمر بالعالم ، لما وجدنا أى إعجاز في تلك العملية التحريرية التي يقوم بها

حين يحيل العالم إلى تصوير . حقا إننا نميل في العادة إلى إضفاء الكثير من السمات السحرية على المصورين (أو الفنانين بصفة عامة) مثلنا في ذلك كمثل العاشق الذي يخلع على عشيقته الكثير من الصفات الوهمية ، ولكننا في الحقيقة لو أنعمنا النظر إلى حياة الفنانين ، لوجدنا أنهم بشر عاديون لهم محاسنهم ومساوئهم ، كما أن العشيق المعبودة هي أيضاً مخلوقة عادية لها مناقبها ومعايبها ! ولهذا فإن ميزلو يونتى يحذرننا من النظر إلى الفنان باعتباره « إنساناً أعلى » Surhomme : فإن الفنان لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً لا بد له من أن يحيا حياته كإنسان ، وهو لا يملك أى سر خاص يعلو على حياته التجريبية ، وإنما يمتزج سره (إن كان ثمة سر) بخبرته المتواضعة ، وإدراكه الخاص للعالم ، دون أن يكون ثمة مجال آخر يمكن أن نلتقى فيه بهذا السر عارياً منعزلاً ، وجهاً لوجه ! والظاهر أن مالرو قد نسى — أو تناسى — هذه الحقيقة ، حينما صور لنا الفنان بصورة الإنسان الخالد أو العبقري الفذ ، وكان « المصورين » أفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة ! ولكن مهما بدا لنا « المصور » (من بعيد) إلهاً أو شبه إله ، فإنه في الحقيقة لا يخرج عن كونه إنساناً لا يكف عن العمل ، ثم يصبح في كل صباح فلا يلح على وجوه الأشياء سوى ذلك التساؤل عينه ، أو ذلك النداء ذاته ، الذى لم يستطع يوماً الفراغ تماماً من الإجابة عليه أو الاستجابة له ! وإذن فإن « عمل » الفنان — في نظره هو — لا يمكن قط أن يكون عملاً تاماً مكتملاً ، بل هو دائماً وباستمرار عمل متصل لا زال عليه المضى فيه ، دون أن يكون في وسعه هو (أو في وسع أى إنسان آخر) أن يفاخر به العالم ، أو أن يتباهى به أمام الكون ! وما دام المصور على قيد الحياة ، أو ما دام ، في استطاعته الاستمرار في عملية التصوير ، فهو لن يملك سوى القيام برسم ما يحيط به من أشياء مرئية . وأما إذا أصبح المصور ضريباً ، فإنه لن يملك أيضاً سوى التعبير عن ذلك العالم الذى لا مندوحة له عن رسمه ، وإن كان إدراكه له قد أصبح يتم من خلال حواس أخرى . وتبعاً لذلك فإنه ليس هناك موضع للفصل — في نظر الفنان — بين ما هو صادر عنه وما هو وارد إليه من الأشياء ، كما أن المصور نفسه عاجز تماماً عن تحديد ما يضيفه عمله الجديد إلى أعماله السابقة ، أو التمييز بين ما استعاره من الآخرين وما جاء به من عنده ! ومهما كان من أمر ذلك « الإبداع » الذى لا بد من أن ينطوى عليه « العمل الفنى » الأصيل ، فإن من المؤكد أن عمل الفنان هو في صميمه إجابة أو استجابة للعالم ، والماضى ، وشتى الأعمال السابقة ، وبالتالي فإن إنتاجه لا بد من أن يتخذ طابع « التحقيق » الذى لا يخلو من إخاء أو مصادقة لغيره من الفنانين .

ولولا ذلك ، لما كان في الإمكان التحدث عن أى تاريخ فنى ، بل لما كان في وسعنا على الإطلاق تحقيق أى ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة .

وعلى حين أن مالرو يؤكد تنافس الفنانين ، ويميز خصوصياتهم ومظاهر عدائهم ، مستشهداً بما كان هناك من تناحر بين مصورين كبيرين عاشا في عصر واحد ، وكان التشابه بينهما كبيراً ، ألا وهما دلاكروا Delacroix وأنجر Ingres ، نجد أن ميرلو بونتي (على العكس من ذلك) يحاول أن يظهرنا على ما بين الفنانين من مواقف مشتركة ، واتجاهات متشابهة ، مؤكداً لنا أن ثمة « أرضية » واحدة تكمن من وراء شتى مظاهر اختلافهم . وهل يستطيع أحد أن ينكر أن هذا المصور الكلاسيكى « مثلاً » حيناً رسم هذا الجزء المعين من لوحته ، قد كان سباقاً إلى ابتكار تلك الطريقة المعينة التى سيستخدمها من بعد ذلك المصور المحدث ؟ إنه بلا شك لم يتخذ من تلك الطريقة مبدأ عاماً لتصويره ، ولكنه قد التقى بها كما التقى القديس أوغسطين (مثلاً) بالكوجيتو Cogito ، دون أن يجعل منه محوراً لكل تفكيره أو مركزاً لكل مذهبه . وإذا كان من شأن كل عصر — فيما يقول ميرلو بونتي — أن يبحث له عن أسلاف ، فإن ما يجعل مثل هذه المحاولة ممكنة إنما هو انتساب جميع الأزمنة إلى عالم واحد بعينه . والحق أن كلا من الفنان الكلاسيكى والفنان الحديث إنما ينتسبان إلى ذلك العالم الواحد : « عالم التصوير » ولكن على شرط أن نذكر أن مهمة التصوير مهمة واحدة قد استمرت منذ أيام رسوم الإنسان الأول على جدران الكهوف حتى عصرنا الحاضر بما فيه من « تصوير حديث » أصبح يتسم بالوعى أو الشعور . وإذن فإن « وحدة » التصوير ليست فقط تلك الوحدة التى تجمع بين اللوحات فى « المتحف » ، وإنما هى وحدة الهدف الذى يفرض نفسه على جميع المصورين ، حيناً يجعل منهم ناطقين باسم العالم وباسم الإنسان ، فيخلق منهم فنانين قابلين للمقارنة فى داخل متحف واحد ، وكأننا هنا بإزاء نيران مشتعلة تتجاوب فى ظلمات ليل أليل !

صحيح أن تاريخ الفن لا يخلو من منازعات حادة قامت بين الفنانين ، ومظاهر عديدة لسوء التفاهم بين مصورى كل عصر وغيرهم من مصورى العصور السالفة ، ولكن من المؤكد أن هذه الصورة القائمة لتاريخ الفن ليست سوى وجه واحد من أوجه الحقيقة . وحسبنا أن نعم النظر إلى العلاقات المتشابهة التى قامت فى كل زمان ومكان بين أهل الفن ، لكى نتحقق من أن الفنانين قد أظهروا دائماً ضرباً من « الاهتمام » نحو كل ما هو مغاير لطريقتهم الخاصة فى النظر إلى الأشياء ، وكأنما هم قد وجلوا فى « الماضى » حياة

خصبة تحقق لهم نوعاً من التبادل المستمر ، أو كيان من شأن كل مصور يشرع في القيام بعمل فنى جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر إلى فن التصوير كله ، ابتداء من ذلك التراث الذى خلفته لنا الأجيال السابقة ! ولهذا يقرر ميرلو بونتى أن في تاريخ الفن عنصر « تراكم » أو « تجميع » هو الذى يكفل لشتى ضروب الفن ضرباً من التلاقى المثمر أو التلاقح المنتج . وميرلو بونتى يعارض ما قاله مالرو من أن الفنانين لا يتلاقون إلا بعد الموت ، مؤكداً أن مشكلة المصورين (مهما كان من تنافسهم وتناحرهم) إنما هى مشكلة واحدة ، فهناك وحدة ضمنية تجمع بين سائر جهودهم ، سواء أكانوا هم أنفسهم على وعى بها ، أم كانوا غير مدركين لها . وسواء أراد الفنان أم لم يرد ، فإنه لن يخرج هو نفسه عن أن يكون مجرد عبارة في مقال الفن الطويل ، ولكنها عبارة لا بد من أن تكون لها أصدائها سواء في الماضى أم في المستقبل . وإذا كان من شأن مؤرخ الفن أن ينظر دائماً إلى الماضى ، فما ذلك إلا لأن الفنان نفسه قد اتجه بصره — بادئ ذى بدء — نحو العمل الذى سوف يحققه في المستقبل . وإذن فإن الإخاء الذى يتحقق بين

الفنانين بعد الموت إنما هو الدليل على أنهم قد عاشوا معاً مشكلة واحدة بعينها ! وعلى حين أن مالرو قد أعلى من شأن « المتحف » باعتباره الأداة الناجعة التى سهلت على الباحثين مهمة دراسة تاريخ الفن ، نجد إن ميرلو بونتى ينبها إلى أخطار « المتحف » ، فيقول إنه يحيل الأعمال الفنية إلى آثار جامدة ميتة ، يشهدها المتفرج وكأنما هو يشهد روائع مكتملة قد حققها أيدي « آلهة بشريين » ، أو كأنما هو يتأمل أعمالاً خالدة قد أراد لها أصحابها أن تظل شاهدة على عظمة القرائح التى دفعت بها إلى عالم الخلود ! هذا إلى أن المتحف حين ينتزع بعض الأعمال الفنية من البيئة التى نشأت في أحضانها ، أو حينما يضعها بين أيدينا خالصة تماماً من شتى الأعراض التى أحاطت بنشأتها ، فإنه قد يوهنا بأن تلك المحاولات الفنية إنما هى نماذج كاملة قد جعلت لمتعة أبصارنا ، أو قد يقع في ظننا أن ثمة عناية تمسك دائماً بيد الفنانين وتعمل باستمرار على حسن توجيههم ! وعلى حين أن طراز كل فنان إنما كان يمثل حياته نفسها ، فما كان لينبض إلا بنبضات قلبه ، فضلاً عن أنه هو الذى كان يسمح له بالتعرف على كل جهد آخر غير جهده الخاص ، نجد أن « المتحف » هى التى يجيء فيحيل ذلك الوجود التاريخي الزاخر بأسباب التلقائية ، والحوية ، والسرية ، والحياء ، والتردد ، إلى تاريخ رسمى حافل بمظاهر التضخيم والتعظيم ! وبذلك يصبح المصورون في أنظارنا مخلوقات غريبة هجينة ، بينما الحقيقة أن أعمالهم قد تولدت في أحضان الحياة الداخلة ، ولكنها أصبحت بين جدران

« المتحف » آثاراً باردة قد فقدت كل حياة ! وكأ أن المكتبة (فيما يقول سارتر) تحيل كتابات الإنسان التي هي في الأصل بمثابة حركات Gestes إلى مجرد « رسائل » أو « خطابات » Messages ، فإن المتحف أيضاً يقتل حيوية التصوير ويقضى على حديثه !! وتبعاً لذلك فإن ميرلو بونتي يريد أن يستعيز عن الطابع التاريخي الميت للمتحف بذلك الوجود التاريخي الحي الذي يتمتع به الفنان من حيث هو الوريث الشرعي للتراث الفني الضخم الذي انحدر إليه من آبائه وأجداده ، مع كونه في الوقت نفسه ذلك المخلوق المبدع الذي يستمد من زمانه ومكانه وعمله عناصر إنتاجه الفني الجديد . ولا شك أن هذا الوجود التاريخي الحي إنما هو وحده الذي يجمع بين سائر ضروب « التصوير » باعتبارها جميعاً محاولات ناجحة قام بها فنانون مخلصون عاشوا تجاربهم الفنية ، وتعاطفوا مع تجارب غيرهم من الفنانين في الماضي والحاضر معاً .

وهنا ينتقل ميرلو بونتي إلى مشكلة الصلة بين حياة الفنان وعمله الفني ، فنراه يقرر أن أسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو أسلوب حياته ، وإنما يسعى الفنان جاهداً في سبيل العمل على الاتجاه بحياته نحو مستوى « التعبير » . وإذا كان فيلسوفنا يشترك مع مالرو في رفض تفسيرات مدرسة التحليل النفسي لصلة العمل الفني بحياة صاحبه ، فذلك لأنه يلاحظ أن هذه التأويلات لا تشرح لنا سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل (التي قد تظهر في لوحات المصورين) ، ولكنها لا تفسر لنا الاتجاه العام لفنهم . وقد نسلم مع فرويد بأن المصور يحب اللعب بالألوان ، أو أن المثال يحب استعمال الصلصال ، لأن كلا منهما ينتسب إلى الطراز « الأسنى » « Anal » ، ولكن مثل هذا التأويل لن يعيننا كثيراً على فهم جوهر عملية « التصوير » أو عملية « النحت » ! وأما الاتجاه المضاد الذي يجعل من حياة المصور معجزة لا سبيل إلى تفسيرها ، وكأنما هي سر خارق ، خارج تماماً عن العالم والتاريخ ، فإنه موقف متهافت يجنب عن أنظارنا عظمة الفنان الحقيقية . وإذا كان ليوناردو دافنشي — في رأي ميرلو بونتي — أكثر من مجرد ضحية من ضحايا الطفولة الشقية ، فما ذلك لأنه قد استطاع أن يتجاوز عالمنا الزاهن ، أو لأنه قد نجح في أن يتخذ من كل خبراته المعاشة أداة ناجعة لتفسير العالم ، أو لأنه كان مخلوقاً روحياً لا يملك جسماً وبصراً عادياً ، بل لأنه قد تمكن من أن يركب من موقفه المادى أو الحيوى لغة نوعية خاصة . ومعنى هذا أن حياة الفنان لا تنطوي على أى انتقال من مستوى الأحداث إلى مستوى التعبير ، وكأن الفنان ينتقل من عالم إلى عالم آخر مضاد له تماماً ، وإنما كل ما هنالك أن « المعطيات » التي كانت في حياته بمثابة ظواهر

يكابدها ويعانيها ، قد استحالَت بفضل نشاطه الفنى إلى نظام من المعانى والدلالات . فالمصور إنما يلور فى نشاطه الفنى كل ما انطوت عليه حياته الجسمية ، ومخاطراته الشخصية ، وأحداثه التاريخية ، من « دلالات » ، بحيث إن عمله الفنى ليدو فى النهاية مجرد إجابة أو استجابة لكل تلك « المعطيات » . وإذن فإن الجسد ، والحياة ، والمشاهد ، والمدارس ، والمغامرات الغرامية ، والأزمات المادية ، وضغط السلطات ، والاضطرابات السياسية وما إلى ذلك من عوامل خارجية قد تؤدى إلى خنق الفن أو التضيق عليه ، إنما هى (على حد تعبير ميرلو بونتى) « ذلك الخبز الذى يصنع منه الفن سره المقدس : Sacrement » ! وهكذا ينتهى ميرلو بونتى إلى القول بأن حياة الفنان لا تخرج عن كونها تنسما لهواء هذا العالم ، خصوصاً بالنسبة إلى ذلك الذى يرى فى العالم شيئاً جديراً بالتصوير : وكل فرد منا إنما هو — إلى حد ما — ذلك الرجل ^(١) ! .

... تلك هى بعض الجوانب البارزة فى فلسفة ميرلو بونتى الجمالية ، على نحو ما عبر عنها فى آخر ما وصل إلينا من كتبه . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن معالم هذه الفلسفة قد تحدت من خلال معارضتها لفلسفة أندريه مالرو التى حرص ميرلو بونتى على دراستها وتحليلها ونقدها . ولعل هذا هو السبب فيما لاحظناه من أن فيلسوفنا قد خفف من غلواء تلك النزعة الإنسانية المتطرفة التى كان أندريه مالرو قد نادى بها حينما ذهب إلى أن « الفن درس يقدمه البشر للآلهة أنفسهم » ! وعلى حين أن مالرو كان يقول إن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد فى النظر إلى العالم ، بل عن أسلوب جديد فى إعادة خلق العالم ، نجد أن ميرلو بونتى قد أصبح يقول : « إن المصور يسائل العالم المرنى ، لكى يقدم لنا عملاً مرئياً » . وحينما عمد مالرو إلى احتباس الفن داخل قوقعة الفرد ، فإنه لم يلبث أن وجد نفسه عاجزاً عن تفسير تلاق الأعمال الفنية ، وبالتالي فقد وجد نفسه مضطراً إلى الإهابة بفكرة « المضير » : Destin من أجل تأويل وحدة فن التصوير عبر التاريخ ، وكأن ثمة قوة عليا أو عقلاً متعالياً يعمل من وراء الفنانين أنفسهم على التوحيد بين مقاصدهم المتباينة والتأليف بين اتجاهاتهم المختلفة . وفات مالرو — فيما يقول ميرلو بونتى — أن تلك القوة المزعومة (حتى ولو أطلقنا عليها اسم « روح العالم » أو اسم « التاريخ ») إنما هى نحن أنفسنا ، بمجرد ما نعرف كيف نتحرك ، وكيف ننظر إلى الأشياء ، وكيف نمارس نشاطنا الجسمى فى صميم المادة التى يقدمها لنا العالم . وإذا

كان « البدن » هو الدعامة الأولى المشتركة التى يستند إليها كل نشاطنا الفنى ، فذلك لأنه يمثل الجهاز الأصلى الذى نستعين به فى اكتشاف العالم ، وتحديد مواقع الأشياء ، وتكوين علاقات طبيعية ، وتسجيل آثارنا على سطح العالم الخارجى ، وإضفاء معانينا على شتى الموضوعات المادية . والواقع أن كل استعمال بشرى للجسم إنما هو منذ البداية « تعبير أولى » Expression Primordiale ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن كان إدراك حتى ، بل كل فعل بشرى ، إنما ينطوى بالضرورة على عملية إضفاء للمعنى على ما كان فى الأصل خلواً من كل معنى . وتبعاً لذلك فإن مجرد وجودنا فى العالم ، وبالتالى مجرد تجسّدنا فى هذا « البدن » الذى نتعامل من خلاله مع العالم ، إنما هو وحده الكفيل بتفسير شتى مظاهر التوافق بين الحضارات المختلفة والأعمال الفنية المتباينة . ولم تنخرط المجتمعات البشرية المتعددة فى اتجاه حضارى متشابه (ألا وهو الاتجاه الفنى) ، إلا لأنها جميعاً قد صدرت عن ذلك الدافع البشرى الواحد إلى خلق « نظام حضارى » يكون مظهراً لقدرة الإنسان على التعبير . وهكذا أفادت شتى الحضارات من ظروفها الخارجية وأحوالها المادية ، من أجل خلق « نسق تعبيرى » يحمل معانيها الخاصة ودلالاتها المعينة ، واتسع صدر التاريخ لشتى الأنظمة الحضارية وكافة المعايير الفنية ، لأنه استطاع أن يضمها جميعاً إلى تراثه الإنسانى الموحد ، واثقاً من أنها لن تكون إلا أشكالاً متعددة لقدرة إنسانية واحدة هى القدرة على التعبير أو تكوين مجموعة من المعانى . ولم يظهر « الاستمرار » فى تاريخ الحضارة البشرية بصفة عامة ، وفى تاريخ الفن بصفة خاصة ، إلا لأن « جهود البشر التعبيرية » قد اتجهت دائماً نحو عملية تقييم المعطيات الخارجية ، وتزويدها ببعض المعانى أو الدلالات البشرية . وليس الأصل فى هذه العملية سوى ذلك النشاط التعبيرى الذى يقوم به « البدن » حينما يضطلع بمهمة إدراك العالم إدراكاً حسياً ، وحينما يأخذ على عاتقه تكوين نسق من الرموز أو الدلالات ، لا للاستمرار فى الوجود فحسب ، وإنما لخلق عالم حضارى يكون على صورته ومثاله أيضاً ...

من هذا نرى أن ميرلو بونتي يفسر وحدة الفن عموماً ، وفن التصوير بصفة خاصة ، عن طريق الرجوع إلى الدلالة الأصلية للفعل التعبيرى ، من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة . وإذا كان من الضرورى للفن أن يتطور ، فذلك لأن من شأن هذا الفعل التعبيرى أن يتغير ، ولكن دون أن يفصل تماماً عن الأصل الذى صدر عنه . ومعنى هذا أن الفعل التعبيرى بطبيعته فعل قابل للنمو والترقى ، فهو يستلزم بالضرورة ضرباً من التطور أو « التاريخ » . ولولا ذلك لما كان فى إمكان الأعمال الفنية المختلفة أن تتلاقى ،

ولما كان في وسع الأفراد المتباينين أن يتفاهموا . ومن هنا فإن ميرلو يونتى يرد كل تاريخ الفن إلى أصل إنسانى مشترك ، ألا وهو تلك العملية التعبيرية التى قام بها البدن ، بمجرد ما شرع فى القيام بأدنى عملية إدراك حسى . وكما أن سيطرة جسمنا على أى موضوع من الموضوعات الممكنة إنما هى الأساس فى قيام « مكان » واحد مشترك ، فإن المحاولة البشرية المستمرة للتعبير إنما هى أيضاً الأساس فى قيام « تاريخ » موحد . ولهذا يجمع ميرلو يونتى بين نشئ المحاولات الفنية التى قامت بها البشرية عبر العصور فى تراث فنى موحد ، مؤكداً أن ثمة تواصلاً بين البشرية عبر تلك الجهود المستمرة ، مقررًا فى الوقت نفسه أن مكاسب البشرية ليست سوى تصحيح لأخطائها السابقة . وليس من شأن فلسفة التاريخ — فيما يقول ميرلو يونتى — أن تقضى على أصالة كل فنان ، بل هى تفرض عليه فقط إلزاماً إنسانياً هاماً ، لأنها تضطره إلى خلق السبيل المؤدى إلى ربط حياته بحياة الآخرين ، والعمل على تحقيق التواصل بين موقفه الخاص ومواقف غيره من الفنانين .

وحين يعبر الفنان عن نفسه فإنه يحيل « اللغة المقولة » *Langage Parlé* إلى لغة قائلة *Langage Parlant* ، محاولاً أن يجعل منها أداة ناجعة للتعبير عما لا زال على الإنسانية أن تقولوه ! وإذا كان ميرلو يونتى يرحب بفكرة مالرو فى اعتبار التصوير « لغة » ، فذلك لأنه يرى أن ثمة « معنى حسيّاً » يظل أسيراً للمظاهر المرئية ، إلى أن يجيء المصور فيفصح عنه من خلال عملياته التعبيرية . وسواء أكنّا بإزاء لوحة أو بإزاء قصيدة أم بإزاء رواية ، فإن الفنان — فى كل هذه الحالات — إنما يريد أن يخاطبنا بلغة أخرى غير تلك « اللغة المقولة » التى هى فى خدمة بعض الغايات الخارجية . ولهذا فإن الشاعر لا يصف أشياء ، والروائى لا يستعرض أحداثاً ، والمصور لا يمثل موضوعات ، بل هم يستخدمون اللغة استخداماً حياً أصيلاً يجعل منها وسيلة جديدة لرؤية العالم واكتشاف منظورات الأشياء . وبهذا المعنى يؤكد ميرلو يونتى أن ما يجعل من « العمل الفنى » شيئاً أكثر من مجرد أداة للمتعة أو موضوع للذة ، هو أنه « شئ حضارى » يخاطب أذهاننا أو « موضوع روحى » يثير كل انتباهنا . والحق أن « العمل الفنى » لا ينطوى على مجموعة من « الأفكار » فحسب ، بل هو — فى حد ذاته — جهاز عضوى خصب ينطوى على « أرحام من الأفكار » *Matrices d'idées* ... ومهما كان من أمر تلك « اللغة الصامتة » التى يتحدثنا بها فن كفن التصوير ، فإن من المؤكد أن هذه اللغة كثيراً ما تكون أفصح من أية لغة أخرى مقولة استهلكها الاستعمال العادى ! وما دامت

الأشكال التعبيرية الخرساء الباطنة في أعماق الأشياء هي في حاجة دائماً إلى السنة جديدة تنطق بها ، فسيظل الفن جهداً بشرياً متصلاً من أجل التعبير عما لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلغة الألفاظ العادية . وهكذا ينتهي ميرلو بونتي إلى القول بأن المفاتيح الثلاثة الرئيسية لفهم كل فلسفة الفن إنما هي هذه الأقطاب الأساسية الثلاثة ، ألا وهي : « الإدراك الحسى » ، و « التاريخ » ، و « التعبير » ^(١) ...

وأخيراً قد يكون في وسعنا أن نقول إن ميرلو بونتي الذى عاد بالوجودية إلى العالم بعد أن كانت قد اتخذت لنفسها — في مبدأ الأمر — مسلك التهرب الإرادى من هذا العالم ، قد عاد بالفن مرة أخرى إلى العالم ، بعد أن كان الكثيرون قد أرادوا له أن يكون صورة أخرى من صور الهروب أو الفرار من العالم . ولا شك أن فيلسوفنا قد صدر في موقفه هذا عن نزعته الفنونولوجية العامة ، ودراسته الخاصة للإدراك الحسى ، فجاءت نظريته في الفن مطبوعة بطابع فهمه الخاص للتعبير الفنى بوصفه « لغة غير مباشرة » *Langage indirect* ولكن ميرلو بونتي قد أشاع في فلسفة الفن ضرباً من الغموض حينما قال عن « التعبير » إنه جوهر الجسم ، وحينما ذهب إلى أنه ليس هناك ما يعبر عنه سوى الجسم ! حقاً إن ميرلو بونتي على حق حين يقرر « أن الجسم مأخوذ في نسيج العالم » ، ولكننا لسنا نفهم على وجه التحديد ما الذى يعنيه حين يضيف إلى ذلك « أن العالم مصنوع من قماش جسمى » . ولم يجانب ميرلو بونتي الصواب حينما قال بوجود « إحالة متبادلة » بين الفنان والعالم ، أو بين الإنسان (بصفة عامة) والكون ، ولكنه قد وقع في ضرب من التعمية الصوفية حينما نسب إلى الفنان أنه هو الذى يسمح للأشياء بأن تجعل من نفسها أشياء ، وهو الذى يدع العالم يجعل من نفسه عالماً ! ولسنا ندرى على وجه الدقة ما الذى يقصده ميرلو بونتي حينما يقول « إن الرسام يقدم للآخرين كينونة الداخل ، أعنى جسده ، أو جسدهم ، عن طريق تصوير كينونة الخارج » ! ولكن الذى نعلمه أن ميرلو بونتي قد شاء أن يجعل من « الفن » رسالة كبرى تكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التى هي « المعنى » . وهذا هو السبب في أننا نراه يحاول في مقاله الأخير المسمى باسم « العين والفكر » الرجوع إلى الرسام من أجل استجواب فكره اليدوى عن « معانى » الأشياء من خلال تلك « اللغة الصامتة » أو (اللغة اللامباشرة) التى يصطنعها في تعبيره عن الأشياء . ولم يرب ميرلو بونتي شتى

المحاولات الفنية التي قام بها المصورون عبر العصور المختلفة ، إلا لأنه قد لاحظ أنها جميعاً لا تخرج عن كونها اتجاهات متنوعة للتعبير عن صلات الإنسان بالعالم وتأصل جسمه في أعماق التربة الكونية . ومن هنا فإن ميرلو بونتي قد ذهب إلى أنه « إذا كان التصوير ممكناً ، فما ذلك إلا لأن حياك الكينونة التي يلمحها الرسام في الشيء ويثبتها على قماش اللوحة ، إنما تشير في أعماق ذاته إلى « التواءات » كينونته ^(١) ... » وهذه الفكرة هي التي حدثت به في النهاية إلى القول بأن وظيفة الفنان المقدسة إنما هي العمل على دعم الكينونة أو تثبيت دعائم الوجود في محيط إنساني موحد هو هذا العالم البشري الكبير . وهكذا عاد ميرلو بونتي إلى أفكار الفلاسفة التقليديين عن وحدة الحضارة البشرية ، وتجانس الاتجاهات الفنية المتنوعة ، واندماج شتى الأعمال الفنية في تاريخ فني واحد ، بدعوى أن واقعة « التجسد » Incarnation تجعل منا — منذ البداية — كائنات معبرة تدرج بنشاطها الحضاري في « عالم فني » واحد بعينه . ولا شك أن مثل هذا القول يفترض التسليم سلفاً بوجود « بنيان أو نطولوجي » موحد ، تصدر عنه شتى مظاهر النشاط البشري ، وكان ميرلو بونتي — فيما يقول سارتر — قد أحس بضرب من الحنين إلى « المطلق » أو « الحقيقة الكلية » ، فراح يجعل من وحدة التاريخ البشري تلك « الكينونة الشاملة » التي تدعم المغامرات البشرية الخالية تماماً من كل أمان !

(١) ارجع إلى مقال سارتر عن « ميرلو بونتي » بمجلة « الأزمنة الحديثة » — عدد خاص — ١٩٦١ (وانظر الترجمة العربية لهذا المقال بكتاب « مواقف — المادية والثورة » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣٩) .

الفن تقبُّل وتمرُّد

ألیر کامی

الفصل الثامن

فلسفة الفن عند كامى

إذا كانت فلسفة ميرلوبونتي فى الفن قد ارتبطت بموقفه الفلسفى العام ودراسته الخاصة لآراء أندريه مالرو فى فن التصوير ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول إن فلسفة ألبير كامى Albert Camus (١٩١٣ — ١٩٦٠) فى الفن قد ارتبطت كذلك باتجاهه الفلسفى العام ، كما تحددت فى الوقت نفسه من خلال موقفه الخاص من نظرية مالرو فى فن التصوير ... وليس كامى غريباً على قراء العربية : فقد ترجم إلى لغتنا الجانب الأكبر من إنتاجه الفلسفى والأدبى ، كما عنى أكثر من باحث عربى بدراسة نزعتة الفلسفية وتحليل أعماله الروائية . ولكن ، على حين عرف الناس « كامى الفيلسوف » ، و« كامى الأديب » ، فقد ظلوا يجهلون « كامى عالم الجمال » ، أو « كامى فيلسوف الفن » . ولئن كان فيلسوفنا لم يتحدث عن « الفن » إلا فى كتابيه المعروفين « أسطورة سيزيف » Le Mythe de Sisyphe (سنة ١٩٤٢) و« الإنسان المتمرّد » : L'Homme Révolté (سنة ١٩٥١) ، إلا أن إنتاجه الأدبى ينطوى على ضرب من التطبيق العملى لتلك الفلسفة الجمالية التى بسطها لنا نظريات فى هذين الكتاين .

والواقع أن ألبير كامى يرفض منذ البداية ذلك التعارض التقليدى الذى اعتاد الناس إقامته بين « الأديب » و« الفيلسوف » . وهو يقول فى ذلك إن « الفيلسوف » فى نظر الناس لا بد من أن يظل أسيراً لمذهب واحد بعينه ، ألا وهو مذهبه الخاص ، فى حين أنه ليس من الضرورى للأديب أن يبقى حبيساً لأى عمل فنى يدعه . ولكن ليس بصحيح ما يزعمه الناس من أن الفيلسوف قابع « داخل » مذهب ، فى حين أن الفنان مائل « أمام » عمله الفنى ، بل الصحيح أن كلا من الفيلسوف والفنان على صلة وثيقة بفلسفته أو فنه . فليس أبعد عن الصواب من تلك الفكرة القائلة بوجود « فن » منفصل عن صاحبه ، أو وجود « عمل فنى » مستقل تماماً عن « الفنان » الذى أبدعه .. وإذا كان البعض قد توهم أن من المحال للفيلسوف — على العكس من الفنان — أن يضع أكثر من مذهب ، فإن كامى يقرر أن الفنان أيضاً لا يستطيع فى العادة أن يعبر إلا عن شىء واحد ، وإن كان هذا التعبير قد يتخذ صوراً عديدة متباينة . ومعنى هذا أن مثل الفنان كممثل المفكر : من

حيث إن كلا منهما ملتزم بإنتاجه ، متحقق من خلاله ، مندمج في صميمه ...
 وحينما يتخذ الإنتاج الفني طابع « البناء » أو « التركيب » ، فإن العمل الفني الذي يقدمه لنا الفنان سرعان ما يصبح بمثابة حلقة في سلسلة فنية ضخمة تسودها « حقيقة فنية واحدة » . وإذا كان بعض كبار الفنانين قد يبدو لنا أحيانا مملين ، فما ذلك إلا لأن لديهم حقيقة فنية واحدة يكررونها برتابة في شتى أعمالهم الفنية المتلاحقة . وإذا فليست الشقة بعيدة — إلى الحد الذي تصوره البعض — بين التفكير الفلسفي والإبداع الفني ، ما دام كل من المفكر والفنان إنما يتجه أولا وبالذات نحو « عالمه » الخاص الذي يسعى جاهداً في سبيل العمل على خلقه أو إبداعه . وحتى لو تصورنا فيلسوفاً مثل « كانت » Kant ، فإننا لن نستطيع أن نتخيله إلا فناناً مبدعاً : له شخصياته ، ورموزه ، وعقده ، وحبكه الفنية ... إلخ . ولما كان من الضروري لكل فن أن يصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود ، فإن أي روائي ، — كائناً من كان — لا بد من أن يكون في الوقت نفسه صاحب فلسفة ، وإن كان الروائي — بطبيعة الحال — فيلسوفاً واقعياً محدثاً بلغة الصور عن أعمق معاني الوجود الإنساني . ومن هنا فقد كان بلزاك ، وستندال ، ودوستويفسكي ، وبروست ، ومالرو ، وكافكا ، وغيرهم ، « روائيين فلاسفة » ، وإن كانت فلسفاتهم قد بقيت مطوية خلال مجموعة من المواقف البشرية التي عاشتها شخصياتهم الروائية الخالدة^(١) ...

ونحن نجد كامى يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان فيقرر أن الوجود البشري — فيلسوفاً كان أم فناناً — لا بد من أن يواجه « العبث » السائد في الكون بما لديه من حرية ، وتمرد ، وقدرة إبداعية . وليس الوجود البشري « حيواناً متمرداً » ، لجرد أنه « المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه » ، بل لأنه أيضاً ذلك المخلوق الحر الذي يقف في وجه موقفه البشري ، متمرداً في الوقت نفسه على الخليفة كلها ! وحينما ينظر الفنان إلى « العالم » ، فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من « عبث » (أو « لا معقولة ») ، وبالتالي فإنه لا بد من أن يجد نفسه مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته ، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية . ومعنى هذا أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يفرض على العالم شكلاً فنياً منظماً ، أو صورة معقولة متسقة . وحين يقول كامى إن الفن لا يخرج عن كونه صورة من صور « التمرد الإنساني » فإنه يعنى بذلك أن الفنان يرفض العالم ، وإن كان هذا الرفض خارجاً عن دائرة التاريخ ،

وبالتالى فإنه صورة نقية خالصة من صور « التمرد الإنسانى » .

وألبير كامى يوافق الفيلسوف الألماني نيتشه على أنه « ليس ثمة فنان يستطيع أن يحتمل الواقع ، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعاً بالعالم » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أنه : « ليس ثمة فنان يستطيع — مع ذلك — أن يستغنى تماماً عن الواقع . » . ولئن كان الإبداع الفنى — فى جوهره — بمثابة « رفض للعالم » ، والتماس لضرب من « الوحدة » ، إلا أن رفض الفنان للعالم هو فى الوقت نفسه سعى وراء ذلك « العالم الفنى » الذى يريد أن يخلقه لنفسه . فالفنان لا يرفض الواقع إلا بسبب ما يشعر به من نقص فى صميم العالم الواقعى ، ومن ثم فإنه لا ينكره إلا باسم ذلك « الواقع الجديد » الذى سوف يبدعه ، ابتداء من « معطيات » العالم نفسه !

بيد أننا لو عدنا إلى تاريخ الفكر البشرى ، لوجدنا أن الفن قد استهدف لحملات كثيرة من جانب المصلحين الثوريين فى كل زمان ومكان . فهذا أفلاطون مثلاً يندد ببعض طوائف الفنانين ، ويطرد « الشعراء » من جمهوريته باسم بعض المبادئ الأخلاقية . ولكن أفلاطون — مع ذلك — لم يكن أعنف خصوم الفن ، فإنه لم يكذب يتجاوز فى حملته على الفن الإشارة إلى ما فى « اللغة » من زيف وتضليل ، فضلاً عن أنه لم ينكر أهمية فنون كالموسيقى والمعمار . ونحن نعرف كيف اعترف أفلاطون بقيمة « الجمال » ، وكيف وضعه فى مرتبة أسمى بكثير من سائر مراتب الأشياء الأخرى ، بل كيف جعل منه « مثلاً » معقولاً يعلو على العالم المحسوس نفسه ! .

وأما الاتهام الحقيقى للفن فهو ذلك الذى حملته لنا بعض الحركات الثورية فى العصر الحديث : إذ أصبح الكثيرون يعتبرون الفن مسئولاً عن فساد معظم المجتمعات . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما فعلته حركة الإصلاح الدينى فى أوروبا ، إذ راح أصحابها يدعون إلى استبعاد معايير الجمال ، من أجل الاقتصاد على التمسك بقيم الأخلاق . وهذا أيضاً ما ذهب إليه المفكر الفرنسى جان چاك روسو : فقد اتهم الفن بأنه مفسدة للأخلاق ، وكأنما هو بدعة استحدثتها المجتمع الصناعى ليدنس بها طهارة الطبيعة النقية الخالصة ... ثم جاءت الثورة الفرنسية فلم تعمل على ظهور فنان واحد ، بل قدمت للعالم صحفياً واحداً عظيم الشأن هو الكاتب الكبير ديمولان Desmoulins ، وأدياً واحداً كان يعمل فى الخفاء هو المركيز دى ساد de Sade ! وأما الشاعر الوحيد الذى ظهر فى ظل الثورة الفرنسية فقد لقى حتفه تحت المقتولة ! وبظهور حركة سان سيمون Saint Simon وأتباعه ، ظهرت دعوى جديدة هى المناداة بفن اجتماعى نافع . وهكذا شاع بين أبناء ذلك العصر النداء القائل بأن « الفن للتقدم » ، وجرى هذا الاصطلاح على قلم الشاعر

الكبير فيكتور هيغو ، ولو أن هذه الدعوى لم تكسب على يديه أى حظ من النجاح !
أما أنصار « العدمية » Nihilisme من المفكرين الروس ، فقد حملوا على الفن باسم
« الثورة » . وهذا ما فعله مثلاً بيسارف Pisarev حينما نادى بانحلال القيم الجمالية ،
لحساب بعض القيم العملية (أو اليرجمانية) . ولعل هذا ما عبر عنه بيسارف حينما كتب
يقول : « إننى لأوثر ألف مرة أن أكون إسكافيا روسيا عن أن أكون رافائيلاروسيا ! »
ومعنى هذا أن زوجا من الأحذية — فى نظر هذا المفكر — أنفع من شكبير نفسه ! وأما
الشاعر الروسى الكبير نكراسوف Nekrassov فهو يقرر بصرامة أنه يفضل قطعة من
الجبين على الشاعر الروسى يوشكين كله ! ولا نرانا فى حاجة إلى الإفاضة فى شرح موقف
تولستوى من الفن : فإنه لمن الحديث المعاد أن نقول إن تولستوى قد أدان الفن كله باسم
« الأخلاق المسيحية » . وأما تماثيل فينوس وأبولون الرخامية الرائعة التى كان قيصر
روسيا بطرس الأكبر قد استقدمها من إيطاليا ، ليزين بها حديقة قصره الصيفى الفخم فى
بطرسبرج ، فإن روسيا الثائرة لم تلبث أن أدارت لها ظهرها . ولا غرابة فى ذلك ، فإن من
طبيعة البؤس — فيما يقول ألبير كامى — أن ينصرف عن مناظر السعادة والنعيم ؛ لأن
أمثال هذه المشاهد لا تولد فى نفسه سوى مشاعر الحزن والشقاء^(١) .

ثم ينتقل ألبير كامى إلى الحديث عن « الأيديولوجية الألمانية » فيبين لنا أنها لا تقل
قسوة عن « العدمية الروسية » فى حكمها على الفن . وحسبنا أن نرجع إلى الشراح
الثوريين لكتاب الفيلسوف الألمانى هيغل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) فى
« الفينومولوجيا » أو (فلسفة الظواهر) ، لكى نتحقق من أنهم قد أجمعوا على القول
بأنه لن يكون ثمة « فن » فى مجتمع المستقبل ، ما دام المجتمع الصالح المتوافق مع نفسه
سيكون بالضرورة فى غنى عن كل إبداع فنى ! وتوحجة أصحاب هذا رأى أن الجمال
— فى مثل هذا المجتمع — سوف يكون واقعة معاشة ، لا مجرد صورة متخيلة . وحينما
يصبح « الواقع » حقيقة معقولة إلى أقصى حد ، فإنه سيكون هو الكفيل وحده بإشباع
نهم الروح الإنسانية . وقد حاول الماركسيون أن يطبقوا نقدهم للوعى الصورى وشتى
الأساليب البورجوازية فى التهرب من الواقع ، على النشاط الفنى أو الظاهرة الجمالية ،
فذهبوا إلى أن الفن ليس ضرورة إنسانية يتطلبها كل عصر ، بل هو — على العكس —
حاجة نسبية محددة بمطالب هذا العصر أو ذاك ، وبالتالي فإنه يعبر عن القيم المفضلة
للطبقة الحاكمة أو المسيطرة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة « فن فى ذاته » أو فن عام يصدق فى

كل العصور ، بل هناك فنون نسبية موقوتة ، مشروطة بعصرها وظروف نشأتها . والفن الثورى الوحيد (فى نظر الماركسيين) إنما هو ذلك الفن الذى يضع نفسه فى خدمة « الثورة » . هذا إلى أن الفن حينما يخلق الجمال — خارجا عن دائرة التاريخ — فإنه يضع المراقيل فى طريق الجهد العقلى الأوحى ، ألا وهو ذلك الجهد الذى نقوم فيه بتحويل التاريخ نفسه إلى جمال مطلق ! وهكذا نرى أن الإسكافى الروسى — بمجرد ما يصبح على وعى تام بحقيقة دوره الثورى — لا بد من أن يصبح هو المبدع الحقيقى للجمال النهائى الحاسم ! وعندئذ لا بد من أن يجيء الزمن فيعفى على ذلك الجمال الزائل الذى أبدعه رافائيل ، خصوصا وأن هذا الجمال العابر لن يكون — بالنسبة إلى الإنسان الجديد — شيئا مفهوما على الإطلاق ! .

صحيح أن ماركس قد لاحظ أن الجمال الإغريقى لا زال يستأثر بإعجاب شعوب أوربا ، ولكنه يعلل هذا الإعجاب بقوله : « إن فى تلك الروائع الفنية اليونانية مسحة من البراءة ، فهى تعبر عن عالم بشرى تغلب عليه سذاجة الطفولة ونحن نجد فى أنفسنا حينئذ بالغاً إلى هذه الطفولة البشرية البريئة ، حتى نتحرر — ولو إلى حين — من أعباء حياتنا الراشدة الحافلة بمشئى ضروب الصراع » وهل التعليل — فى رأى ألبير كامى — لا يفسر لنا السر فى إعجابنا بروائع عصر النهضة الإيطالية ، ولوحات الفنان الهولندى الشهير رمبرانت Rembrandt ، وآثار الفن الصينى : فإن هذه كلها أعمال فنية هائلة تنتزع إعجابنا دون أن يكون فيها أدنى أثر من آثار السذاجة أو الطفولة . ومهما يكن من شيء ، فإن الماركسيين يمتصون فى حملاتهم العنيفة على الفن ، دون أن يحفلوا بالرد على ما يوجه إليهم من اعتراضات ، مستندين فى سلسلة اتهاماتهم للفن إلى بعض تصريحات واهية أدلى بها جماعة من رجال الفن أو أهل الفكر ، ممن راحوا يشكون فى قيمة رسالتهم الفنية ذاتها ، إن لم نقل فى جدوى مقدرتهم العقلية نفسها !

وكامى يلاحظ هنا أن الماركسيين يحدثوننا عن صراع موهوم بين كل من شكسبير والإسكافى ، بينما الحقيقة أن الإسكافى ليس هو الذى يلعن شكسبير أو يكفر بالجمال ، وإنما الذى يلعنه — على العكس — إنسان لا زال يقرأ شكسبير ، دون أن يختار لنفسه حرفة صناعة الأحذية ، لسبب بسيط هو أنه لن يستطيع يوماً أن يصنعها ! وإذا كان أمثال هؤلاء المتحاملين على الفن يشعرون بندم على احترافهم لمهنة الفن ، فإن ألبير كامى يقرر أن آخر شيء يمكن أن يدور بخلد الفنان الحقيقى هو هذا الشعور بالندم ! وحينما ينادى الفنان الماركسى أو رجل الفكر الروسى ، بضرورة استبعاد « الجمال » من عالمنا الحديث ، فإنه إنما يريد بذلك أن يحرم الجميع — بما فيهم الإسكافى نفسه — من ذلك

الخبز الإضافى الذى طالما أفاد منه هو نفسه !

ولكن ، لماذا يشعر الإنسان بحاجته إلى الفن ، على الرغم من كل تلك الحملات التى طالما شنّها جماعة الثوريين على النشاط الفنى ؟ هذا ما يجيب عليه كامى بقوله « إن الفن يعبر عن حاجة ميتافيزيقية أساسية ، ألا وهى الحاجة إلى الوحدة «L'unité» . ولما كان الإنسان لا يجد فى عالمه الواقعى مثل هذه الوحدة التى هو فى حاجة إليها فإنه يجد نفسه مضطراً إلى إبداع عالم آخر يقيمه بديلاً لهذا العالم . وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان حينما يعتمد إلى رفض الواقع ، من أجل العمل على خلق العالم الجديد الذى يستطيع أن يجد فيه ما ينشده من وحدة وتماسك واتساق . بل إن كامى ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن مطلب التمرد هو فى حد ذاته مطلب جمالى » . Exigence esthétique . وآية ذلك أن « الأفكار التمردية » على اختلاف ألوانها إنما تتحدد فى نطاق عالم إنسانى صرف ، مغلق على ذاته ، عالم يخلقه الإنسان على صورته ومثاله ، بدافع من شعوره بالحاجة إلى الوحدة والاتساق . وليس فى وسع الإنسان أن يبلغ أقصى درجة من المعرفة ، أو أن يتمتع بأكبر قسط من السيطرة ، اللهم إلا فى نطاق تلك « العوالم المغلقة » التى يتدعها لنفسه . ولهذا يقرر كامى أنه أياً ما كان نوع الفن الذى يتحمس له الفنان فإنه لا بد للنشاط الفنى فى كل حالة من الحالات من أن يتخذ طابع العملية الإبداعية التى يقوم فيها الفنان بإعادة خلق العالم لحسابه الخاص !

وهنا يظهر بوضوح تأثير ألبير كامى بالمفكر الفرنسى الكبير أندريه مالرو : فإن مالرو — كما نعرف — كان أسبق من كامى إلى تأكيد الطابع الإبداعى للفن ، فضلاً عن أنه قد عرف الفن بقوله : « إنه أسلوبنا البشرى فى خلق عالم يكون غريباً عن الواقع . » (١) . ولكن ، على حين أن مالرو قد قصر معظم اهتمامه على دراسة فنى التصوير والنحت ، نجد أن كامى قد حاول تطبيق هذا الفهم الإبداعى للفن على فنون أخرى كال موسيقى ، والشعر ، والرواية ، والمسرحية ، وما إليها .. فليس المصور — أو المثال — هو وحده الذى يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، بل إننا لنلتقى بعملية مماثلة لدى كل من الموسيقار والشاعر والقصصى والكاتب المسرحى وغيرهم من الفنانين ...

فالموسيقار — مثلاً — إنما يعيد تأليف تلك الأنغام الكامنة فى الطبيعة ، لكى يقدم لنا سيمفونية أصيلة لا نظير لها فى أى لحن من ألحان العالم . وعلى حين أن العالم لا يعرف الصمت أو السكون مطلقاً ، لأن سكونه ذاته يردد على الدوام أنغاماً واحدة بعينها ، وفقاً

لذبذبات خاصة تفلت بطبيعتها من طائلة إدراكنا ، نجد أن الموسيقى تقدم لنا سيمفونيات مكتملة ، يخلع فيها اللحن طابعه الخاص على أصوات هي في ذاتها عديمة الصورة . ومعنى هذا — بعبارة أوضح — أن الأصوات التي تقدمها لنا الطبيعة قلما تنطوى على توافق نغمي أو لحن موسيقى ، في حين أن في استطاعة الموسيقى أن ينتزع من هذه الفوضى الطبيعية — عن طريق الإبداع والتوافق واللحن — وحدة موسيقية تطرب لها الأذن ، ويهتز لها القلب .

وأما فن النحت — وهو في رأي كامي أعظم الفنون جميعاً وأشدّها طموحاً — فهو يسعى جاهداً في سبيل العمل على « تثبيت » الصورة الإنسانية العابرة ، أو « تخليد » الشكل البشري الزائل ، فوق الأبعاد الثلاثة المعروفة . وهذا ما يعبر عنه كامي باصطلاحه الفني حينما يقول إن النحت يحاول « رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز » ولئن كان فن النحت لا يستبعد عنصر « المشابهة » Ressemblance — لأنه في حاجة ماسة إليه — إلا أنه لا يبحث أولاً وبالذات عن محاكاة الواقع ، بل هو ينشد التعبير ، والسحنة ، والإيماء ، والنظرة الخاوية : لأن هذه كلها تلخص حركات الناس ونظراتهم . فالنحت لا يرمى إلى التقليد أو المحاكاة ، بل هو ينشد التعبير والطراز ، أعني أنه يحاول أن يحتبس في تعبير قوى حافل بالمعاني تلك السورة البشرية الزائلة : سورة الأجسام العارمة ، والنفوس المضطربة ، على نحو ما تتجلى فيما لا نهاية له من المواقف والاتجاهات . ولكن المثال حين يصوغ هذه المعاني في تماثيله الساكنة الخالدة ، تلك الآثار المتحققة التي تحمل في طياتها معاني السكون والكمال ، فإنه يشيع الهدوء (ولو إلى حين) في تلك القلوب البشرية الفائرة بحمى القلق والتوتر والحركة المستمرة . وهكذا ينظر العاشق الحزين إلى تلك التماثيل الإغريقية الساكنة ، فلا يملك سوى أن يتحلى في محيا المرأة وجسدها ، ذلك العنصر الإلهي الخالد الذي بقي منها بعد انحلال المادة وفناء البدن !

ثم يتوقف كامي عند فن التصوير ، فيذكرنا بعبارة قالها المصور الهولندي المشهور فان جوخ : Van Gogh ، ألا هي قوله : « إنني لأزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأنه قد يكون من خطئ الرأي أن نتخذ من هذا العالم معياراً للحكم على قدرة الرحمن ؛ فما هذا العالم سوى مجرد صورة تخطيطية أو دراسة سريعة لم تخرج بالصورة التي كان يتوقعها ! » وتبعاً لذلك فإن الفنان إنما هو ذلك الموجود المبدع الذي يأخذ على عاتقه إعادة تلك الدراسة من أجل تزويدها بالطراز الذي ينقصها ! وأما المبدأ الذي يقوم عليه فن التصوير بصفة خاصة فهو مبدأ « التخير » (أو « الانتقاء ») le choix . وقد كان الرسام الفرنسي

الكبير أوجين دلاكروا Delacroix (١٧٩٨ — ١٨٦٢) يعرف العبقرية الفنية — في مضمار التصوير — بقوله : « إنها موهبة الاختيار مع القدرة على التعميم » . والواقع أنه لا بد للمصور — بادئ ذي بدء — من العمل على عزل موضوعه : فإن هذا العزل هو الخطوة الأولى في سبيل العمل على توحيده . ولما كانت المشاهد الطبيعية لا تكاد تكف عن الفرار من أمام عيوننا ، فضلاً عن أنها لا بد من أن تختفي من ذاكرتنا بمجرد ما ننأى عنها ، إن لم نقل بأنها هي نفسها قد تتعارض فيما بينها بعضها مع البعض الآخر ، فإن المصور لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يعزل في المكان والزمان ما هو — بطبيعته — متنقل مع الضوء ، ضائع فيما لا حصر له من المنظورات . مخنف تحت تأثير اصطدامه بما عداه من القيم الفنية الأخرى . وإذن فليس بدعاً أن نجد مصور المناظر الطبيعية يحرص — أول ما يحرص — على إحاطة لوحته بإطار خاص ، وكأنما هو يريد أن يحذف ويستبعد ، على قدر ما يتخير وينتقى ... وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى مصور المواضيع ، فإنه إنما يعزل في المكان والزمان « فعلاً » يضيح عادة في ثنايا غيره من الأفعال . ومعنى هذا أن المصور هنا يقوم بعملية « تثبيت » Fixation . والمصورون العظماء — فيما يقول كامى — إنما هو أولئك الذين يوهموننا (كما هو الحال في كل لوحات بيرو دلا فرانشيسكا : Piero della Francesca) بأن عملية « التثبيت » لم تتم إلا منذ برهة وجيزة ، وكأن جهاز الإرسال لم يتوقف إلا منذ لحظة قصيرة ! ولعل هذا هو السبب في أن الشخصيات التي يقدمها لنا أمثال هؤلاء الرسامين إنما تثير في نفوسنا — بفضل معجزة الفن — الشعور بأننا أمام مخلوقات لا زالت حية ، وإن كانت لم تعد خاضعة لحكم الفناء ! وهذا « فيلسوف » رمبرانت Rembrandt — حتى بعد مرور مئات السنين على وفاة صاحبه — لا زال يتأمل في مزيج رائع من النور والظلال ، طارحاً على الدوام نفس السؤال (١) :

بيد أن الفن — في رأى كامى — لا يمكن أن يكون كله رفضاً وتمرداً ، بل هو أيضاً قبول وموافقة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة فن يستطيع أن يعيش على الرفض الشامل أو التمرد المطلق ، بل لا بد للفنان — حتى حين يرفض الواقع — من أن يتحمس لبعض جوانب أخرى من الحقيقة . ومهما تنكر الفنان للواقع ، فإنه لن يستطيع مطلقاً أن يتهرب منه تماماً . وكما أن كل تفكير — حتى ذلك الذي ينادى باللا معقول أو باللا معنى — لا بد

(١) انظر مقالنا : « فلسفة ألبير كامى في الفن » مجلة « العربى » ، العدد ٧١ ، أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، ص ٥٢ — ص ٥٩ .

من أن يعنى شيئا ، فكذلك لا بد للفن من أن يعنى شيئا ، حتى ولو زعم لنفسه أنه فن لا معقول ! ومهما ثار الإنسان على ما فى الكون من فوضى أو ظلم أو اضطراب ، فإنه لن يستطيع مطلقاً أن يزعم أنه ليس فى العالم سوى القبح المطلق ! وإذن فإن الفنان الذى يريد أن يبدع الجمال هو فى حاجة إلى التمرد على بعض جوانب من الواقع ، من أجل التحمس لجوانب أخرى منه . وهكذا يجد الفنان ، فى صميم الواقع نفسه ، « قيمة حية » تجعل من « الجمال » وعداً وأملاً ، وتدفع بالبشر إلى التعلق بهذا العالم الفائق المحدود ، أكثر من تعلقهم بأى شىء آخر ! ولئن كانت حياتنا العادية تميل إلى الإطاحة بهذه « القيمة » فى تيار الصيرورة المستمرة ، إلا أن الفنان هو الذى يجيء فيخلع على تلك « القيمة » صورة خالدة يستبقها أمام أنظارنا ، وينتزعها من برائن التاريخ .

ثم يعرض كامى للعمل الروائى ، فيحاول أن يطبق عليه نظريته فى « التمرد » مقررًا أن نشاط الروائى لا يمكن أن يقتصر على ابتكار بعض المواقف المتخيلة ، وإنما هو لا بد من أن يمتد إلى عملية تشكيل الحياة وإمدادها بالوحدة التى تفتقر إليها فى الواقع . وقد ذهب البعض إلى أن الروائيين يجدون لذة فى خلق بعض الأفايص الخيالية ، كما أن الناس يجدون لذة مماثلة فى الاستمتاع بقراءة (أو مشاهدة) أمثال هذه الأعمال الروائية المتخيلة . وأيسر تأويل لهذه المتعة هو أن يقال إنها ناشئة عن حنين النفس البشرية إلى التهرب من الواقع ، وحرصها على الاستمتاع بلذة الشرود فى عالم الخيال . ولو صحت هذه النظرة ، لكان السعداء أقل الناس ميلاً إلى قراءة الروايات ، بينما نحن نلاحظ أن الناس جميعاً — بما فيهم الأشقياء والسعداء — يقبلون على الاستمتاع بالأعمال الروائية المتخيلة ، إن لم نقل بأن الألم العميق كثيراً ما يجيء فيقضى على كل رغبة فى الاستمتاع ، وبالتالي فقد لا يقوى الرجل الشقى على مطالعة أية قصة من القصص ! وإذن فليس بصحيح ما يقوله البعض من أننا نلوذ بالرواية لكى نتهرب من شقاء العالم الحاضر ، أو لكى نتحامى بأنفسنا عن واقع ثقيل يرين على كاهلنا .

حقاً إن النشاط الروائى يستلزم ضرباً من ضروب « الرفض » أو « التكر » للواقع ، ولكن هذا الرفض لا يعنى « الهروب » أو « الفرار » . وعلى الرغم من أن الإنسان يرفض العالم على ما هو عليه ، فإنه مع ذلك لا يقبل التهرب منه . وآية ذلك أن الناس يتمسكون بالحياة الدنيا ولا يرتضون لأنفسهم — فى معظم الحالات — التنازل عنها أو التخلص منها . والواقع أن الناس لا يريدون أن ينسوا العالم أو أن يتناسوه ، بل هم يريدون — على العكس من ذلك — أن يعملوا على تملكه والسيطرة عليه . « وليس أعجب من مواطني هذا العالم — فيما يقول ألبير كامى — فإنهم ليشعرون بأنهم منفيون فى صميم أوطانهم ،

ولكننا لو استثنينا لحظات السعادة (وهي — مع الأسف — لحظات قصار في حياة كل فرد منا) ، لوجدنا أن « الواقع » هو في نظرنا دائما ناقص ، أو غير مكتمل . وهذه أفعالنا نفسها تنفذ عتاً ، وتهرب منا ، لكي تتلبس بأفعال أخرى ، ثم لا تلبث أن ترتد إلينا فتحكم علينا ، مرتدية أفتعة مجهولة لم تكن في الحسبان ، وكأنا هي مياه تantal Tantale التي تمضي دائما نحو مصب مجهول ! وربما كان حلم الإنسان الأكبر أن يعرف هذا المصّب ، وأن يتحكم في مجرى ذلك النهر ، لكي يستطيع في النهاية أن يدرك الحياة بوصفها « قدراً » أو « مصيراً » destin .. أجل ، هذا هو الحنين الذي يأخذ بمجامع قلب الإنسان فيدفعه دائما إلى العمل على « تملك » الحياة ، والقبض على « الواقع » ، حتى يستطيع أن يضمن لنفسه — في نطاق المعرفة على أقل تقدير — ضرباً من الاتساق أو التوافق أو التلاؤم مع الذات . ولكن هذا العيان الناصع الذي يتمناه الإنسان هيهات أن يتحقق — إن كان له أن يتحقق يوماً — اللهم إلا في تلك اللحظة الخاطفة التي نسميها باسم « الموت » ، وهي اللحظة الوحيدة التي يكتمل فيها كل شيء ! وهكذا نرى أنه حينما يقدر للإنسان أن يوجد بحق لأول مرة . فإنه عندئذ سرعان ما يكف عن الوجود .

وهنا يحاول الأبير كامى أن يفسر لنا السر في ذلك الحسد العجيب الذي يكنه الكثيرون لغيرهم من بنى البشر ، فنراه يقول إنه لما كان الناس لا يرون غيرهم إلا من الخارج ، فإنهم كثيراً ما ينسبون إلى وجود الآخرين تماسكاً أو « وحدة » لا يملكها هؤلاء الآخرون في الواقع ، وإن بدت للناظرين من الخارج حقيقة أكيدة لا شك فيها . والحق أننا لا نرى من الآخرين سوى تلك المعالم الخارجية أو الخطوط السطحية التي ترسم أمام أنظارنا ، وبالتالي فإننا لا ندرك تلك التفاصيل الدقيقة أو الجزئيات الصغيرة التي تنخر في أعماق قلوبهم . ولعل هذا هو السر في أننا نخلع على حياة الغير طابعاً فنياً يجعل منها في أنظارنا حقيقة روائية متسقة ، دون أن نقطن إلى ما في تلك الحياة من تمزق ، وتناقض ، وتوتر باطنى . وحتى حينما نكون بإزاء حياتنا الخاصة ، فإننا كثيراً ما نود لو استطعنا أن نجعل منها عملاً فنياً « متسقاً » . وهذا هو السبب في أننا نتمنى أن يدوم الحب ، على الرغم من أننا نعلم حق العلم أنه هيهات للحب أن يدوم ، وأنه حتى لو دام — بمعجزة ما من المعجزات — فاستطاع أن يستمر خلال حياة طويلة بأكملها ، لما بلغ مع ذلك مستوى الكمال ، بل لبقى حباً ناقصاً غير مكتمل ! وإن الإنسان ليعلم تماماً أن سعادة لا أثر فيها للسأم أو الرتابة إنما هي ضرب من المستحيل ، ولكنه قد يتمنى — في سعيه وراء الدوام — أن يصبح الألم الطويل مصيراً دائماً مخلداً . ومع ذلك ، فإن الواقع سرعان ما يجيء مكذباً لكل أمل بشرى في الدوام أو

الاستمرار : إذ تفتتح أعيننا على حين فجأة ، فنرى أن أقصى آلامنا لا بد من أن تزول يوماً ، وندرك أنه لا بد لكل شيء من أن ينتهي إن عاجلاً أو آجلاً ، وعندئذ لا نلبث أن نفهم أنه هيات للألم أن يكون أعمق دلالة من السعادة ، ما دام الموت لا بد من أن يجيء فيقضى على الواحد منهما والآخر !.

وليست الرغبة في « التملك » سوى صورة أخرى من صور هذا الحنين البشرى إلى الدوام . وإذا كان « الحب » كثيراً ما يختلط بهذاء مرضى عجيب ، فذلك لأن الحب قد يطمع في تملك المحبوب . ولكن مهما كان من أمر ذلك « التبادل » الذى قد يتحقق بين المحب والمحبوب ، فإن شخصية الكائن المحبوب لا يمكن أن تصبح ملكاً للمحب تماماً ! ولم يعرف العشاق يوماً في هذه الأرض القاسية التى يولد فيها البشر منفصلين ، ويحيون مستقلين ، ويموتون فرادى ، ما يمكن أن نسميه باسم « الوصال الحقيقى » . وعشاً يحاول المحبون أن يحققوا رغباتهم الدفينة في « الاتحاد » ، فإن امتلاك « الآخر » لا بد من أن يظل مطلباً ميتافيزيقياً مستحيلاً ! ولكن « الحنين إلى المطلق » لا بد من أن يعمل عمله في أعماق الذات الإنسانية ، وبالتالي فإن كلا منا لا بد من أن يكون قد أحس يوماً تلك الرغبة العارمة في الدوام والاكتمال والامتلاء ! وليس « التمرد » الذى يتحدث عنه ألبير كامى سوى « رفض » للصيرورة ، والتغير ، والفناء ، باسم الدوام ، والثبات ، والخلود ! وينظر المرء إلى ما حوله من كائنات بشرية ، فيرى الناس « زئبقين » لا يكاد يستطيع أن يمسك بهم ، وذلك لأنهم يفلتون من طائلته باستمرار ، ويندون عنه في سائر أفعالهم . والحياة البشرية — من هذه الناحية — خليط مهوش غير واضح المعالم ، إن لم نقل بأنها « عديمة الطراز » ، خلوت تماماً من كل « أسلوب » . ومعنى هذا أن الحياة حركة مستمرة تجري دائماً وراء صورتها ، دون أن تتمكن يوماً من اللحاق بها أو العثور عليها . والإنسان هو ذلك الموجود الممزق الذى يبحث — عشاً — عن السبيل إلى تملك تلك الصورة ، آملاً أن يجد فيها وسيلة ناجعة لتدعيم مملكته الخاصة ، أو لتحديد معالم وجوده الخاص . ولكن الواقع شاهد — مع الأسف — على أنه ليس لأى شيء حى — في هذا الوجود — صورة محددة مكتملة يمكن أن تكفل للإنسان ضرباً من « التوافق » أو « الانسجام » الباطنى .

وحسبنا أن نلتقى نظرة سريعة على ما يقوم البشر من نشاط في هذا العالم ، لكى نتحقق من أنهم يعملون جاهدين في سبيل البحث عن « الصيغ » Formules أو « المواقف » التى يمكن أن تخلع على وجودهم ما يفتقر إليه من « وحدة » أو « اتساق » . فليس يكفى الإنسان أن يعيش ، بل هو في حاجة دائماً إلى أن يخلق من حياته « مصيراً » ،

حتى قبل الموت . وهذا هو السبب في أننا نراه يبحث لحياته عن « خاتمة » أو « كلمة نهائية » تجعل منها أقصوصة متسقة أو رواية متكاملة ! وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن لدى الإنسان فكرة عن « عالم أفضل » من العالم الراهن ، وإن كانت كلمة « أفضل » هنا لا تعنى عالماً « مختلفاً » ، بل هى تعنى عالماً « موحداً » *unifié* . وحينما يتحدث ألبير كامى في هذا الصدد عن « حى الوحدة » ، فإنه يعنى بها تلك السورة الإنسانية التى تسمو بالقلب فوق مستوى العالم الواقعى ، بما فيه من تشتت ، وتوزع ، وتكثر ، على الرغم من اعترافه في الوقت نفسه بأنه ليس في وسع الإنسان أن ينتزع نفسه تماماً من برائن هذا العالم . وسواء أكان نشاط الإنسان نشاطاً دينياً روحياً ، أم نشاطاً إجرامياً عدوانياً ، فإنه في جهده البشرى العارم إنما يعبر عن تلك الرغبة الإنسانية الحادة في تزويد الحياة بصورة لا تملكها في الواقع ونفس الأمر . وهذا الاتجاه الذى قد يدفع بنا نحو عبادة الله ، أو نحو العمل على تحطيم الإنسان ، إنما هو بعينه الذى قد يدفع بالبعض منا نحو الإنتاج الفنى أو الإبداع الروائى ^(١) .

وهنا يتساءل كامى عن ماهية الرواية ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الرواية هى ذلك الكون الخاص الذى يكتسب فيه الفعل صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير » ^(٢) . ومعنى هذا أن العالم الروائى إنما هو في صميمه تصحيح للعالم الحاضر ، وفقاً لما يجيش به صدر الإنسان من رغبة عميقة ، أو نزوع قوى ، نحو « الوحدة » ، و « الاتساق » . ولكن حذار أن نتوهم أن عالم الرواية هو غير عالم الواقع : فإن الألم في العمل الروائى هو بعينه ألم الحياة ، والحلم في الرواية هو بعينه حلم الحقيقة ، والحب في الإنتاج الروائى هو بعينه حب الناس في الحياة الواقعية . وأما أبطال الرواية ، فإنهم ينطقون بنفس اللغة التى نتحدث بها ، كما أنهم يملكون من مظاهر الضعف والقوة مثلما يملك سائر البشر في الحياة الدنيا . فليس عالمهم أجمل أو أروع من عالمنا نحن البشر ، بل كل ما هنالك أنهم — على العكس منا نحن السواد الأعظم من الناس — يمشون في أعمارهم حتى نهاية الشوط ، ويحققون مصائرهم كاملة غير منقوصة ، وكأنما هم يتممون ما نحن في العادة عاجزون عن إتمامه . وحسبنا أن نرجع إلى روايات مدام

(١) زكريا إبراهيم : « الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألبير كامى » مجلة « المجلة » ، العدد ٢٨٩ ، مايو سنة ١٩٦٤ من ص ٣٢ — إلى ص ٣٩ .

لافايت ، أو ستندال ، أو جوتيينو ، أو دوستوفسكى لكى ندرك إلى أى حد قد مضى أبطال هذه الروايات فى تحقيق مصيرهم ، وكيف استطاعوا بالتالى أن يعيشوا خبراتهم الغرامية حتى النهاية ...

حقاً إن العالم الروائى — فيما يقول كامى — « عالم خيالى » ، ولكنه فى الوقت نفسه عالم أصيل قد ابتدعه الروائى عن طريق تصحيحه للعالم الراهن . فالعالم الروائى عالم يستطيع الألم فيه — إن أراد ذلك — أن يدوم حتى الموت ، وتستطيع الأهواء فيه أن تظل قائمة كما هى إلى الأبد ، وتستطيع الموجودات فيه أن تبقى فريسة للفكرة الثابتة أو الوسواس المستديم ، ويستطيع الأشخاص فيه أن يظلوا « حاضرين » بعضهم أمام البعض الآخر دون انقطاع ... إلخ . ومن هنا فإن الإنسان يجد فى العمل الروائى تلك « الصورة » التى طالما ناق إليها فى الحياة العادية ، وذلك « الحد » المسكن الذى طالما سعى وراءه — عبثاً — فى ظروف معيشته اليومية . وهذا ما يعبر عنه كامى بقوله « إن الرواية تصنع المصير على المقاس المطلوب » ، بمعنى أن الرواية تقوم بمنافسة الخليفة الطبيعية ، وتحاول أن تنتصر — ولو مؤقتاً — على الموت . وسواء رجعنا إلى الرواية الفرنسية القائمة على التحليل ، أم رجعنا إلى الرواية الروسية (على نحو ما نجد لها لدى دوستوفسكى أو تولستوى) ، فإننا لن نجد صعوبة كبرى فى التحقق من أن ماهية الرواية كامنة فى ذلك « التصحيح المستمر الذى يجريه الروائى على خبرته الخاصة ، متجها بها دائماً فى نفس الاتجاه » . وليس من شأن هذا « التصحيح » أن يكون أخلاقياً ، أو شكلياً خالصاً ، بل هو لا بد من أن يهدف أولاً وقبل كل شئ إلى تحقيق « الوحدة » ومن ثم فإنه يعبر بالضرورة عن حاجة ميتافيزيقية أصلية . وكامى يتوقف بصفة خاصة عند كل من الرواية الأمريكية ، والرواية البروسية (نسبة إلى الكاتب الفرنسى مارسل بروست Proust) لكى يبين لنا نوع « البحث عن الوحدة » فى كل منهما . ففى الرواية الأمريكية نتحقق « الوحدة » عن طريق التضحية بالحياة الباطنية للشخصيات ، وإرجاع الإنسان إلى سلوكه الخارجى أو ردود أفعاله الظاهرية ، فى حين نتحقق « الوحدة » عند بروست عن طريق التمسك بالحياة الباطنية والذاكرة الروحية ، مع الجمع بين الذكريات الضائعة والإحساسات الراهنة .

ولسنا نريد أن نتوقف طويلاً عند هذه المقارنات الدقيقة التى قدمها لنا كامى خلال دراسته لكل من « الرواية الأمريكية » و « الرواية البروسية » ، وإنما حسبنا أن نقول إن الرواية — فى نظر كامى — لا بد من أن تجيء معبرة (بوجه ما من الوجوه) عن تلك الحاجة الميتافيزيقية إلى « الوحدة » . ولا شك أن الطريقة التى يصطنعها الروائى فى

معالجته للواقع لا بد من أن تكون بمثابة تأكيد لقدرته على « الرفض ». ولكن ما يستتبعه الروائي من الواقع — في عالمه الخاص — إنما يكشف لنا في الوقت نفسه عن قبوله لجانب واحد (على الأقل) من جوانب الحقيقة الخارجية، ألا وهو ذلك الجانب الذي ينتزعه من ظلال الصيرورة، لكي يسلط عليه أضواء الإبداع الفني. ولو أن الفنان مضى في عملية « الرفض » حتى نهاية الشوط، أعنى لو أنه تنكر للواقع تنكراً كاملاً مطلقاً، لكان في ذلك استبعاد تام للواقع، وبالتالي لوجدنا أنفسنا بإزاء « أعمال شكلية » (أو صورية) محضة. وأما إذا أثر الفنان — على العكس من ذلك — أن يعلى من شأن الحقيقة الغفل، لأسباب خارجة عن مقتضيات العمل الفني نفسه، فسنكون في هذه الحالة بإزاء نزعة واقعية صرفة. وعلى حين أن الاتجاه الأصلي للإبداع الفني يستلزم أن يكون ثمة ترابط وثيق بين الرفض والقبول، أو بين النفي والإثبات، نجد في النزعات الشكلية المعاصرة تشويهاً صارخاً للإبداع الفني لحساب عملية « الرفض » أو « الإنكار » ولعل هذا هو الأصل في تلك « الاتجاهات الصورية الهروبية » التي يزعجها عصرنا الحاضر، والتي يرجع الجانب الأكبر منها إلى أصول « عدمية » واضحة. وأما حين يستمنك الفنان بالواقع الغفل (على ما هو عليه)، فإنه يتخلى عندئذ عن الشرط الأساسي لكل إبداع فني، إذ يقتصر على تأكيد « الحضرة المباشرة، للعالم » على حساب حرية الوعي الخلاق. وفي كلتا الحالتين، يلاحظ كامي أن ثمة إنكاراً للفعل الإبداعى الذى هو الأصل فى كل عمل روائى. وسواء عمد الروائى إلى إطراح الواقع كله، أم عمد إلى الاقتصار على تأكيد الواقع وحده، فإنه فى كلتا الحالتين إنما يتنكر لذاته، سواء أكان ذلك على صورة سلب مطلق (كما هو الحال فى النزعات الشكلية المتطرفة)، أم على صورة إثبات مطلق (كما هو الحال فى النزعات الواقعية المتطرفة).

بيد أن كامي يعود فيقرر أن مفهوم « الفن الشكلى الخالص »، ومفهوم « الفن الواقعى المحض » إنما هما مفهومان فارغان تماماً من كل فحوى أو مضمون. ومهما أمنت النزعة العدمية Nihilisme فى عملية الرفض أو الإنكار، فإنها لا بد من أن تنتهى فى خاتمة المطاف إلى التسليم بقيمة ما من القيم. ومهما أمنت النزعة المادية أو الواقعية المتطرفة فى التمسك بالواقع الغفل، فإنها لا بد من أن تقع فى تناقض ذاتى بمجرد ما تحاول أن تتعقل ذاتها. وإذن فإنه ليس فى وسع أى فن روائى أن يرفض الواقع رفضاً مطلقاً، كما أنه ليس فى وسعه أيضاً أن يقتصر على قبول الواقع قبولاً مطلقاً (تأماً). صحيح أن أصحاب « النزعة الشكلية » قد يحاولون الاستغناء نهائياً عن كل مضمون واقعى ولكنهم لا بد من أن يصلوا فى خاتمة المطاف إلى حد يستحيل عليهم عنده أن يواصلوا

هذه النزعة الصورية الحاوية .. وحتى لو نظرنا إلى تلك « الهندسة المحضة » التى ينتهى إليها فى بعض الأحيان أصحاب « التصوير المجرد » ، فإننا سنجد أنها تستمد أيضاً من العالم الخارجى ألوانها ، وتستعير منه العلاقات القائمة بين منظوراتها ؛ بحيث إنه لو أريد للنزعة الشكلية أن تكون نزعة صورية خالصة ، لكان على أصحابها أن يلودوا بالصمت ! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى النزعة الواقعية فإنه هيات لأصحابها أن يستغنوا تماماً عن أى قسط — ولو ضئيل — من التأويل والاختيار التعسفى . ومهما كان من دقة المصور الفوتوغرافى ، فإن الصورة التى يقدمها لنا لا بد من أن تجيء منظوية على ضرب من الحيانة للواقع . وآية ذلك أن الصورة الشمسية نفسها إنما هى وليدة اختيار معين ، فضلاً عن أنها تحدد معالم شيء هو فى الأصل غير متحدد . ولهذا يقرر كامى أن كلا من الفنان الواقعى والفنان الشكلى إنما ينشد « الوحدة » حيث لا ينبغى البحث عنها : لأن الواحد منهما يبحث عنها فى « الواقع الغفل » ، بينما ينشد الآخر فى ذلك « الإبداع الخيالى » الذى يزعم لنفسه القدرة على استبعاد كل واقع . وأما الوحدة الفنية الحقيقية فهى تلك التى لا تظهر إلا عند انتهاء عملية التحوير أو التعديل التى يفرضها الفنان على الواقع . وليس هذا « التصحيح » الذى يجريه الفنان على الحقيقة الخارجية — مستعيناً فى ذلك بقلته الخاصة ومقدرته الذاتية على إعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع — سوى ما اصطللحنا على تسميته باسم الطراز أو « الأسلوب » : Style . والأسلوب هو الذى يخلق على العالم الفنى وحدته وحدوده . ولعل هذا هو السبب فى أننا نلمح لدى بعض العباقرة من الفنانين قدرة خارقة على تنظيم العالم وصياغته من جديد ، وكأن هؤلاء الفنانين قد استطاعوا أن يفرضوا على العالم قانونهم الخاص .

فإذا ما طبقنا هذا المبدأ الفنى العام على العمل الروائى ، ألفينا أنه لا سبيل إلى مطالبة الكاتب الروائى بالخضوع التام للواقع . ولكن لا سبيل فى الوقت نفسه إلى مطالبتة بمجافاة الواقع تماماً ، أو التخلّى عنه نهائياً . والحق أنه لا وجود للعناصر الخيالية الصرفة فى أى « عمل روائى » بمعنى الكلمة ، لأنه لو وجد فى الرواية التى نسميها « مثالية » (مثلاً) عنصر خيالى صرف ، لا صلة له على الإطلاق بالحقيقة العينية الملموسة ، لما كان لهذا العنصر أى معنى فنى ، أو أية دلالة جمالية . والسبب فى ذلك أن الشرط الأساسى الذى يتطلبه العقل البشرى فى بحثه عن « الوحدة » هو أن تكون هذه « الوحدة » قابلة للتوصيل إلى الآخرين . وأما الوحدة القائمة على الاستدلال العقلى الصرف . فهى فى نظر ألبير كامى وحدة زائفة ، ما دامت لا تستند إلى دعامة من الواقع . وأما الإبداع الروائى الصحيح فهو ذلك الذى يستخدم الواقع — ولا يستخدم سوى

الواقع — بدفته المتدفق ، ودماؤه الحارة ، بل بانفعالاته العارمة وصرخاته الحادة . ولكن كل ما هنالك أن الروائي هنا يضيف إلى الواقع شيئاً يحور منه ويدخل عليه بعض مظاهر التعديل (١) .

ثم يعرج كامي على ما سماه البعض باسم « الرواية الواقعية » فيقول إن الفن الذى يريد لنفسه أن يكون مجرد « نقل عن الواقع » ، أو مجرد تكرار لبعض عناصر منتزعة من صميم الواقع ، لا يمكن أن يسمى فناً بأى حال من الأحوال . ولو أمكن أن يكون ثمة فن يحاكي الواقع محاكاة تامة ، دون أدنى تحير أو انتقاء ، لكان هذا الفن مجرد ترديد عقيم للحقيقة ، أو مجرد تكرار أجوف للعالم الطبيعي . ولكن من الواضح أن الفن لا يمكن أن يكون واقعياً محضاً ، حتى ولو حاول ذلك فى بعض الأحيان . ولو أريد لأى وصف أن يجرى واقعياً حقاً ، لوجب أن يكون هذا الوصف لا متناهياً ، وبالتالي فإن « الواقعية » فى هذه الحالة لن تكون سوى مجرد عملية تعداد أو إحصاء لانهاية لها . ولا شك أن مهمة الفن — عندئذ — لن تكون هى العمل على امتلاك « الوحدة » ، بل ستكون هى العمل على تملك العالم الواقعى فى « مجموعه » . ومع ذلك ، فإن الملاحظ فى الروايات الواقعية أنها تختار — من حيث لا تدرى — بعض عناصر معينة من الواقع ، ولولا هذا الاختيار لما كان لنا أن نعددها أعمالاً فنية على الإطلاق . ولا غرو ، فإن الاختيار ، وتجاوز الواقع : هما الشرطان الأساسيان لكل تفكير ، ولكل تعبير . ولا نزاع فى أن عملية الكتابة إنما هى منذ البداية عملية تحير أو انتقاء . وحبسنا أن نمضى إلى أعماق « الرواية الواقعية » ، لكى نستكشف ما فيها من عناصر تعسفية تجعل منها رواية ذات قضية أو موضوع ضمنى . وهذا هو السبب فيما نلاحظه لدى معظم الروائيين من ميل خفى نحو تصوير الواقع بالصورة التى تتلاءم مع المذهب الماركسى ، مما يدلنا على وجود حكم أولى سابق يستبعد بمقتضاه الروائي الماركسى ما لا يروقه من جوانب الواقع ، حتى لا يكون فى روايته ما قد يتعارض مع المذهب الماركسى .

وهنا يتوقف كامي قليلاً عند « الفن العدمى » ، لكى يبين لنا أن الصور المنحطة من هذا الفن إنما تظهر فى الأفق حينما يبقى الفنان مستعبداً للحدث ، أو حين يزعم الفنان لنفسه القدرة على إنكار الحدث بتمامه . والواقع أن الإبداع الفنى يستلزم توتراً غير منقطع بين الصورة والمادة ؛ بين الصيرورة والعقل ؛ بين التاريخ والقيم ، بحيث إن أى

(١) زكريا إبراهيم : « الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألير كامي » بحث منشور بمجلة « الخنقة » ، العدد ٨٩ ، مايو سنة ١٩٦٤ ص ٣٦ .

اختلال في هذا التوازن لا بد من أن يؤدي حتماً، إما إلى الدكتاتورية، وإما إلى الفوضى، أو هو لا بد من أن يقضى بالضرورة، إما إلى الدعاية المذهبية، وإما إلى الهذيان الصوري المحض ! وفي كلتا الحالتين لا بد للإبداع الفني من أن يصبح ضرباً من المستحيل : ما دام الإبداع حليف الحرية الواعية المستتيرة . وسواء استسلم الفن الحديث لدوار التجريد والتعمية الصورية، أم عمد إلى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساذجة، فإنه لن يكون إلا فن طغاة وعبيد، لا فن خالقين أو مبدعين . وكل عمل فني يطغى فيه « المضمون » على « الصورة »، أو تطغى فيه « الصورة » على « المضمون » إنما هو عمل فاشل لا ينطوي إلا على وحدة زائفة، أو وحدة ساقطة . ولا شك أن « الوحدة » التي لا تصدر عن طبيعة الطراز نفسه لا بد من أن تجيء ضرباً من التشويه . حقا إن للفنانين وجهات نظر مختلفة، ولكن هناك مع ذلك مبدأ واحداً يشترك فيه جميع الفنانين، ألا وهو مبدأ « التطبيع الأسلوبى » *Stylisation* الذى بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصاً أو أسلوباً معيناً على المادة التى يمارس نشاطه فيها . وحين يتحدث ألبير كامى عن عملية « التطبيع الأسلوبى » فإنه يعنى بذلك أن ثمة قطبين أساسيين في كل إبداع فنى، ألا وهما : قطب الواقع من جهة، وقطب الذهن (الذى يخلق صورته على الواقع) من جهة أخرى . وفي استطاعة الروائى — عن طريق هذه العملية — أن يعيد خلق العالم لحسابه الخاص، مستعيناً في ذلك بما لديه من قدرة خاصة على التنظيم . وإذا كان كامى يربط الرواية بالتمرد : *Révolte*، فذلك لأنه يرى أن الروائى هو ذلك الإنسان المتمرد الذى يخلق على العالم صورة ليست فيه . وعلى قدر عظمة الروائى تكون قدرته على التمرد . ولكن « التمرد » لا يعنى السلب، أو اليأس، أو الإنكار، بل هو يعنى أيضاً الخلق، أو التنظيم، أو الإبداع . ومن هنا فإن البدالة الفلسفية الحقيقية للعمل الروائى إنما تتجلى بصفة خاصة في مواجهة الفنان لما في العالم من « عبث »، وتمرده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفنى المنظم على الواقع الغفل . وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يكتب « الرواية » ويستمتع بتلوق « العمل الروائى »، فذلك لأنه في الوقت نفسه المخلوق الوحيد الذى يبحث عن « الوحدة »، ويلتمس « المعنى » ويعمل على « تجاوز » الواقع ..

صحيح أن الفنان لا يستطيع أن يستغنى عن الواقع، أو أن يهرب من المجتمع، ولكن الفن إنما يعلمنا كيف نشد — عن طريق التمرد — تلك الوحدة الحقيقية التى ينطوي عليها الواقع في جانبه العذرى، ألا وهو ذلك الجانب الذى نسميه باسم « الجمال »

وليس من شك في أن الجمال لا يصنع الثورات ، ولكن لا بد من أن يجيء اليوم الذى تشعر فيه الثورات بحاجتها إلى « الجمال » . أليست قاعدة « الجمال » التى تنحصر في معارضة الواقع مع العمل في الوقت نفسه على تزويده بضرب من الوحدة ، إنما هى بعينها قاعدة « التمرد » ؟ وماذا عسى أن تكون « القيم » التى دافع عنها كل المصلحين عبر التاريخ إن لم تكن هى « الحرية » و « الكرامة » التى عبر عنها فنانون من أمثال شكسبير ، وسرفانتس ، وموليير ، وتولستوى ، وغيرهم ؟

إننا لا نريد — بطبيعة الحال — لشكسبير أن ينظم مجتمع « صانعى الأحذية » ، ولكننا نعتقد — فيما يقول ألبير كامى — أنه قد يكون من خطئ الرأى لمجتمع صانعى الأحذية أن يزعم لنفسه حق الاستغناء عن شكسبير ! وليس « الفنان » دخيلاً على مجتمع المدنية الحديثة ، فإن رسالة الفنان ليست سوى إشباع الحاجة إلى الحرية والكرامة ، وهى تلك الحاجة التى تعمل عملها فى قلب كل إنسان ، حتى إنسان الآلة والصناعة ! هذا إلى أن الفن يعلمنا أن أبعاد الإنسان الحقيقية ليست بالضرورة هى البعد التاريخى وحده ، وإنما لا بد للإنسان من أن يبحث أيضاً فى نظام الطبيعة عن مبرر من مبررات بقائه . وليس على الإنسان أن ينهى التاريخ أو أن يضع حداً له ، وإنما عليه أن يخلقه أو أن يبدعه على صورة ذلك « الحق » الذى أصبح يغرف أنه كذلك . ولن يتسنى للمجتمع الصناعى الحديث أن يعرف السبيل إلى الحضارة الحقيقية ، اللهم إلا حين يمنح العامل كرامة الفنان المبدع ، بحيث يتحقق التوافق بين الإنتاج الصناعى والإبداع الفنى . وأخيراً يقرر ألبير كامى أن الفن يعلمنا درساً هاماً ، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم ، بل هو لا بد من أن يتمرد على العالم لكي يعلو على العالم ، كما أنه فى حاجة أيضاً إلى الانفصال عن التاريخ — بوجه من الوجوه — من أجل الحكم على التاريخ ، فضلاً عن أنه لا بد للإنسان أيضاً من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية ، لكي ينشد مبررات بقائه فيما وراء النظام الطبيعى . وهكذا يخلص ألبير كامى إلى القول بأنه لا خلاص لمجتمعنا الحديث إلا بالجمع بين « الثورة » و « الإبداع » ، بحيث لا يظل الإنسان المعاصر مستعبداً لإنتاجه الصناعى ولا يظل الفرد مجرد أداة أو وسيلة فى خدمة المجتمع أو التاريخ !

* * *

تلك هى الخطوط العريضة لفلسفة كامى فى الفن ، على نحو ما بسطها لنا فى كتابيه الأساسيين : « أسطورة سيزيف » و « الإنسان المتمرد » . ولا شك أن هذه الفلسفة لا تمثل نظرية جمالية متكاملة ، فضلاً عن أنها لا تتناول بالبحث الكثير من المشكلات

الجمالية الهامة ، مثل مقومات العمل الفنى ، وعلاقة الفن بالوجدان ، ودور الشكل فى عملية الإبداع ، وصلة الفنان بالمجتمع ، ووظيفة النشاط الرمزى فى صميم الجهد الفنى ... إلخ . ولكننا لن نكون منصفين لألبير كامى لو أننا تطلبتنا منه دراسة جمالية وافية ، فى حين أنه هو نفسه لم يقصد من وراء تعرضه للنشاط الفنى سوى الكشف عن مضمون « التمرد » على نحو ما يتجلى من خلال الجهد الإبداعى الذى يقوم به الفنان . فليس من حقنا أن نأخذ على كامى إغفاله للكثير من المشكلات الجمالية ، ما دام المجال الذى حدده لنفسه منذ البداية هو مجال الفلسفة العامة ، لا التفكير الجمالى . ولكن ربما كان من حقنا أن نتساءل : أما من سبيل إلى القضاء على ذلك « التوتر » الذى صورته لنا ألبير كامى فى حديثه عن موقف الفنان المعاصر ؟ أليست هناك وسيلة لتحقيق ضرب من التوافق بين الفرد والمجتمع ، أو بين التمرد والثورة ، أو بين الإنسان والتاريخ ، أو بين عملية الرفض وعملية القبول ، بحيث نعلو على نظرية كامى فى « التمرد » ؟ وفيم إذن تشبيه الفن بالتمرد وربط النشاط الفنى بعملية إعادة خلق العالم لحساب الفنان ، إذا كان كامى نفسه قد اعترف منذ البداية بأن الفنان لا يرفض الواقع جملة ، بل هو يتخير منه جوانب يعمل على إبرازها وتوحيدها ؟ حقاً لقد كان كامى أميل إلى تأكيد جانب « الرفض » على حساب جانب « القبول » ، ولكن ألم يعترف كامى نفسه بأن فى نظام الطبيعة ما يوحى إلى الفنان أحياناً بالجمال ، وبالتالي ما قد يجعله يجد فى الطبيعة نفسها مبرراً من مبررات بقاءه ؟ وإذن فلماذا يأبى كامى إلا أن يجعل من الفنان — على العكس مما تصور الكثيرون — مجرد « متمرد » ينشد الوحدة ، ويعمل على تجاوز الواقع ؟ ألم يقل كامى نفسه إن العبقرية الفنية — بخلاف ما توهم الكثيرون — لا يمكن أن تكون سلباً محضاً أو بأساً مطلقاً ؟ فلماذا لا نقول إذن إن الفنان خادم التاريخ كما هو مبدع القيم ، أو هو صنعة المجتمع كما هو رب الحرية ، أو هو الناطق باسم النظام الطبيعى ، كما هو فى الوقت نفسه المتمرد الأكبر على الواقع الجامد المتحجر ؟

على أن هذا الانتقاد العام الذى وجهناه إلى نظرية كامى فى ربط الفن بالتمرد ، لا يمنعنا من الاعتراف بقيمة التحليلات الفلسفية العميقة التى قدمها لنا كامى ، خصوصاً عند حديثه عن فن الرواية . ولا شك أن فيلسوفنا على حق حين يقرر أنه أياً ما كانت نزعة الكاتب الروائى فإنه لا بد من أن يعمل على تشكيل الحياة بصورة لا تتوافر فى الواقع ، ما دام عليه دائماً أن يخلع على المواقف « وحدة » لا نظير لها فى الحياة العادية . فالروائى واقعياً كان أم خيالياً أم نفسانياً أم غير ذلك — لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى

تصحيح الواقع ، حتى يجعل منه شكلاً متسقاً يصلح لأن يكون « عملاً فنياً » .
وما دامت عملية « الاختيار » وعملية « تجاوز الواقع » شرطين ضروريين لكل إنتاج
روائي ، بل لكل إنتاج فني ، فلا بد للنشاط الفني من أن يتخذ دائماً طابع « الإبداع
الإنساني » الذي بمقتضاه تحور الحرية البشرية الحقيقة الخارجية لكي تشكلها على
صورتها ، أو لكي تدمغها بطابعها الخاص . وهذه الحقيقة الكبرى التي حرص ألبير كامى
حرصاً شديداً على تأكيدها في كل دراسته الفلسفية لعلاقة الفن بالتمرد ، لا تكاد تختلف
كثيراً — في نظرنا — عما سبق لأندرية مالرو تقريره في كتابه الضخم المسمى باسم
« أصوات السكون » . ولكن ألبير كامى كان أيضاً فيلسوفاً ، فلم يكن في وسعه أن يغفل
صلة الفن بالفلسفة ، ومن ثم فقد رأيناه يؤكد أن مثل الفنان كمثل المفكر ، من حيث إن
كلا منهما ملتزم بإنتاجه ، مندمج فيه ، متحقق من خلاله . ولا شك أن ربط الفن بالالتزام
قضية جديدة لم نلتق بها من قبل لدى مالرو أو غيره من فلاسفة الفن ، فلا بد لنا إذن من
التعرض لهذه القضية مع واحد آخر من زعماء الوجودية في الفكر الفرنسي المعاصر ، ألا
وهو الفيلسوف الكبير جان بول سارتر ...

الفن إمّا تخيُّل ولا واقعيّة

وإمّا التزام وحرية

جان بول سارتر

الفصل التاسع

فلسفة الفن عند سارتر

إذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن فلسفة الفن عند اثنين من زعماء « المدرسة الوجودية الفرنسية »، ألا وهما موريس ميرلوبونتي، وألير كامى، وكلاهما قد أصبح اليوم في ذمة التاريخ، فقد وجب علينا الآن أن نتحدث عن فلسفة الفن عند جان بول سارتر الذى بلغ الآن من العمر واحداً وستين عاماً، دون أن يكون مذهبه الفلسفى العام قد تحدد بصفة نهائية. ولم يقدم لنا سارتر — حتى كتابة هذه السطور — كتاباً مستقلاً فى فلسفة الفن، أو دراسة قائمة بذاتها فى علم الجمال، ولكننا نستطيع أن نستخلص فلسفته الضمنية فى الجمال والفن من خلال بعض كتاباته الفلسفية والأدبية، وفى مقدمتها كتابه « المتخيل » L' Imaginaire، والجزء الثانى من « المواقف » Situations, II. و كتابه عن بودلير، ودراسته لجان جينيه Saint Genet ... إلخ. هذا إلى أن أعمال سارتر الأدبية فى الرواية والقصة القصيرة قد تعيننا على تحديد فهمه الخاص لطبيعة الأدب، ووظيفة الفن، ودور الفنان فى المجتمع. ولما كانت معظم أعمال سارتر الأدبية والفلسفية قد أصبحت اليوم مترجمة إلى لغتنا العربية، فلعل هذا مما يجعلنا فى غنى عن تلخيصها أو الاستشهاد بالكثير من نصوصها. وعلى الرغم من التطور الذى لحق الكثير من آراء سارتر الفلسفية، خصوصاً فى الفترة الأخيرة، فإن من المؤكد أن ثمة مصدرين أساسيين اشتق منهما زعيم الوجودية الفرنسية معظم آرائه فى الأدب وفلسفة الجمال، ألا وهما: الماركسية من جهة، وفلسفة الظواهر من جهة أخرى^(١).

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على أعمال سارتر الفلسفية الأولى فى مضمار علم الجمال لوجدنا أنه قد حاول فى كتابه « المتخيل » أن يحدد لنا نوع « الوجود » الذى يتمتع به « الموضوع الجمالى »، متخذاً لنفسه موقفاً جديداً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرفة Psychologisme من جهة أخرى. فعلى حين أن أصحاب النزعة الأولى كانوا يقولون بأن للموضوع الجمالى وجود « الشئ »، بينما كان أصحاب النزعة الثانية يقررون أن للموضوع الجمالى وجود « التصور » أو « التمثل »

Représentation، جاء سارتر فقال إن الموضوع الجمالى موضوع « متخيل »، فهو لا يكون ولا يدرك إلا بفعل ذلك الوعى المتصور « بكسر الواو » الذى يضعه باعتباره « لا واقعياً »^(١). وربما كانت السمة الأساسية التى تميز الوظيفة التخيلية — فى نظر سارتر — هى أنها « تلقائية إبداعية » يستطيع الوعى عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك من التحديدات إلا ما أضفاه عليه الوعى. وعلى حين أن موضوع الإدراك الحسى هو موضوع يلتقى به الوعى، نجد أن موضوع التخيل إنما هو موضوع يقدمه الوعى لنفسه وب نفسه ! ومعنى هذا أن « الموضوع المتخيل » مختلف تمام الاختلاف عن « الموضوع المدرك »، ولهذا فإن سارتر يضرب صفحاً عن مفهوم « الصورة » : Image، ومفهوم « الخيال »، لكى يقتصر على الحديث عن تلك الوظيفة الإبداعية للذهن، ألا وهى وظيفة « التخيل » L'Imaginaire^(٢). ولا يقتصر سارتر على إقامة ضرب من التعارض بين وظيفة « الإدراك الحسى » ووظيفة « التخيل »، بل هو يطبق على دراسته الفنومولوجية للمتخيل مفاهيمه الميتافيزيقية الخاصة بالعدم، والفرقة بين ما هو « فى ذاته » L'En-Soi وما هو « لذاته » Pour-Soi، فيقرر أن ماهية هذه الصورة المتخيلة إنما تتجلى فى كون الموضوع يظهر « غائباً » Absent بوجه من الوجوه فى صميم « حضرته » Sa présence نفسها ! وما يميز الصورة المتخيلة عن الصورة المتذكّرة إنما هو بناؤها اللا عقلى : فإن موضوع الذاكرة ليس موضوعاً لا عقلياً قوامه مجموعة من المتناقضات، بل هو موضوع له واقعيته فى صميم الماضى، وهو يتمتع بفرديّة الشيء « المعطى » Le donné، إن لم نقل بأنه يفرض نفسه علينا كالشئ الذى نلتقى به فى الإدراك الحسى سواء بسواء. وأما الموضوع المتخيل فإنه لا يتمتع بمثل هذه الواقعية التى يتمتع بها موضوع الذاكرة، بل هو يظهر فى الشعور كحقيقة غريبة منفصلة عن مجرى الوعى الحاضر أو الماضى، ومن ثم فإن فعل الوعى السلبي لا بد من أن يعتمد على إدراجه فى عالم « اللاواقعى »^(٣). والحق أن نظرية سارتر فى « الموضوع الجمالى » لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة فى « الخيال » باعتباره تلك « الحرية » التى تملك القدرة على رفع العالم ووضعه فى آن

J.P. Sartre : « L'Imaginaire », Gallimard, 940. p.242.

(١)

Jeanne Bernis : « L'Imagination », P.U.F., 1954, p. 28.29.

(٢)

Ibid., pp. 30 — 31.

(٣)

واحد، ولهذا نجد سارتر يعرف الخيال فيقول إنه « الوعى بأسره من حيث هو قادر على تجاوز الواقع، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجى. ولكن، ماذا عسى أن يكون هذا « اللا واقعى » الذى يتحدث عنه سارتر حينما يشير إلى « الموضوع الجمالى » بوصفه حقيقة « متخيلة » ؟ أليس فى الإمكان أن يكون هذا « اللاواقعى » L'Irréel أى شىء كائناً ما كان، كما يحدث مثلاً فيما نشهده أثناء الحلم، أو فيما قد يقع للبعض أثناء حالات الهذيان ؟ وإذا صح ما يقوله سارتر من أن الموضوع الجمالى « لاواقعى »، فهل يجوز أن يكون كل ما هو « لاواقعى » موضوعاً جمالياً ؟ وإذا كان كل حالم — بمعنى ما من المعانى — فناناً، فهل يكون معنى هذا أنه لا حاجة بنا إلى التردد على المتاحف أو المسارح، ما دام كل ما قد نشهده هناك لن يخلو من بعض العناصر الواقعية ؟ ... كل تلك أسئلة قد تتبادر إلى أذهاننا بمجرد ما نتعرض لدراسة نظرية سارتر فى « لاواقعية » الموضوع الجمالى. ولكن من المؤكد أن سارتر لا يوافق مطلقاً على القول بأن كل « حلم يقظة » Reverie هو صورة من صور الإبداع الفنى، أو هو فى حد ذاته « موضوع جمالى » : فإن الموضوع الجمالى — فى رأيه — لا يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا، اللهم إلا حينما نكون بحضرة « العمل الفنى ». ولئن كان سارتر قد حصر مهمة « التخيلة » فى رفض « الإدراك الحسى »، إلا أنه مع ذلك قد ربط وظيفة التخيل بوظيفة الإدراك الحسى، مع اعترافه فى الوقت نفسه بأن ماهية التخيل إنما تنحصر فى رفض الإدراك الحسى. والواقع أنه على الرغم من أن وظيفة التخيل هى سلب « المدرك الحسى »، إلا أن البوعى لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة، بل يظل ظهور « التخيل » مشروطاً بالموقف الخاص للوعى فى داخل العالم. وآية ذلك أن « الواقعى المدرك » — وهو ما يطلق عليه سارتر اسم « المعادل الحسى » —، ألواناً كان أم أنغاماً أم ألفاظاً، أعنى ذلك « الشئ » الذى يمكن أن يدرك باعتباره كذلك، إنما هو الذى يدعى « الوعى » إلى تخيل « اللاواقعى »، دون أى مساس من جانبه لتلقائية هذا الوعى. ولا يقوم « الواقعى » بمهمة « المعادل الحسى » اللهم إلا حين يكف عن أن يكون « مدركاً » لذاته.

والحق أن « الصورة » التخيلية لا تبرز إلا فوق خلفية العالم، كما أن « التخيلة » تفترض « الإدراك الحسى »، وإن كان من شأنها فى الوقت نفسه أن ترفضه أو تنكره. ويضرب

لنا سارتر مثلاً فيقول إن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شيء « لا واقعي » ، ولكن هذا « اللاواقعي » لا يمكن أن يتمثل أمامي ، اللهم إلا إذا وجدت في إحدى صالات العزف الموسيقي ، وكانت أذناي متفتحتين لسماع الأنغام الموسيقية . ولئن كان « التخيل » هو بمثابة سلب أو نقي للـ « مدرك الحسي » ، إلا أن « المدرك » هو الوسيلة أو الأداة المساعدة لقيام « التخيل » بدوره الأساسي ، دون أن يكون في وسع « المدرك » مع ذلك توجيه « التخيل » أو تحديده . ولكن ، إذا كانت السيمفونية السابعة هي ما أتخيله عندما أستمع إلى بعض الأنغام الموسيقية ، لا ما أسمعه بالفعل ، فما الذي يمنعني من أن أضع بدلاً منها شتى أحلام اليقظة التي تثور في نفسي بمناسبةها ، مهما كان من غرابتها أو انحرافها ؟ وإذا كان شارل الثامن هو « الموضوع الجمالي » ، لا اللوحة التي تقع عليها عيناى من رسمه ، فما العاصم لى من توسيع دائرة هذا الموضوع ، بحيث لا تمتد إليه تلك الهالة الواسعة من الارتباطات الذهنية أو المعاني المتداعية التي قد يثيرها في ذهني شارل الثامن ؟ أليس من الواجب إذن أن يكون « الموضوع الجمالي » شيئاً أكثر من مجرد « لا واقعي » ؟ أو بعبارة أخرى ، ألا يحق لنا أن نقول عن « الموضوع الجمالي » إنه أيضاً « شيء » بمعنى الكلمة ؟

... الواقع أنه لما كان لكل موضوع جمالي « معادل حسي » هو الذي يستثير الخيال لدى الوعي ، فإن من شأن « التخيل » أن يمتزج بهذا « المعادل الحسي » ، وأن يستفيد من كل المزايا التي يتمتع بها هذا « المعادل الحسي » . ويسوق سارتر مثلاً يوضح به لنا هذه الحقيقة فيقول إنه حينما يتم أداء السيمفونية السابعة على الوجه الأكمل ، فإن المرء لا بد من أن يجد نفسه وجهاً لوجه أمام هذه السيمفونية ، وكأنه في « حضرتها » شخصياً !!!... ولكن ، ماذا عسى أن تكون السيمفونية في صميم شخصيتها ؟ إنها — فيما يقول سارتر — « شيء » : يعني أنها حقيقة عينية ماثلة أمامنا ، قادرة على مقاومتنا ، متمتعة بضرب من الاستمرار في الزمان . فإذا ما تساءلنا عن نوع الكينونة التي يتصف بها هذا « الشيء » ، أو هل هو « واقعي » أم « لا واقعي » ، كان رد سارتر على هذا التساؤل أن « الموضوع الجمالي » خارج عن نطاق الواقع . وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالي « لا واقعي » من جهة ، ولكنه مع ذلك « شيء » من جهة أخرى . ولكن كيف يتسنى للموضوع الجمالي أن يجمع بين هذين الوصفين المتعارضين ؟ كيف يكون هذا الموضوع « لا واقعياً » ، مع كونه في الوقت نفسه « شيئاً » أو « حقيقة عينية » ؟ أليس ثمة تعارض بين طابع « اللاواقعية » وطابع « الشيئية » ؟ هذا ما يرد عليه سارتر بقوله :

إننا عندما نتحدث عن « شيئية » العمل الفنى ، فإننا نفكر فى ذلك العنصر الواقعى المائل فى صميم الموضوع الجمالى ، كالأصباغ اللامعة فى اللوحة ، أو الأنغام الصادرة عن الجوقة الموسيقية ، فى حين أننا عندما نتحدث عن « لاواقعية » العمل الفنى ، فإننا نتجه بأبصارنا نحو ذلك العنصر المتعالى المفارق الذى يخلق فوق الخبرة الجمالية ، أو نحو ذلك « المعنى » الخصب الملىء الذى نشعر بأنه هيات لنا أن نستوعبه ، حتى لو قدر لنا أن نتأمله إلى ما لا نهاية ! فهناك إذن ضرب من الالتباس أو الازدواج فى كل عمل فنى : لأن هناك من جهة موضوعاً حسيماً مائلاً أمامنا بتمامه ، ومن جهة أخرى هناك « معنى » لا واقعى يفلت بالضرورة من طائلة كل إدراك حسى . والعمل الفنى نفسه هو هذا الموضوع المدرك الذى يضع نفسه بين أيدينا كشيء من جهة ، ويتأبى علينا أو يزوغ منا كمعنى من جهة أخرى . وسارتر يوحّد فى صميم العمل الفنى بين « المعنى » و « اللاواقعى » ، إن لم نقل بأنه يوحّد بين الموضوع الممثل (وهو أكثر العناصر أولية فى المعنى) وبين « اللاواقعى » ، فجعل المعنى متضمناً فى ذلك الشيء الواقعى الذى يتجه إليه الوعى أو ينحو نحوه عند إدراكه للعمل الفنى ، سواء أكان هذا الشيء هو شارل الثامن ، أم باقة من الزهور ، أم هاملت ، أم أوفيليا Ophélie . إلخ . وهنا تصبح « الفنون غير التمثيلية » مثاراً لإشكال : إذ ما عسى أن تكون الكاتدرائية إن لم تكن تلك الكتلة الهائلة من الصخور التى تتشاخ بقباها وأعمدتها فوق سائر الأسطح المجاورة ؟ أليست الكاتدرائية مجرد « شيء » واقعى يحتل مكانه تحت الشمس ؟ وإذن فأى « معنى » تحمله تلك الكتلة المادية من الصخور ، أو أى « موضوع » تمثله هذه المجموعة المتسقة من الأحجار ؟

هنا قد يقال إنه وإن كانت الكاتدرائية لا تمثل شيئاً ، مثلها فى ذلك كمثل السيمفونية السابعة ، إلا أنها تنطوى مع ذلك على فكرة معينة تحاول التعبير عنها بكل ما فى مادتها الحجرية من كتلة وضخامة ، وسورة ، ألا وهى فكرة « الكاتدرائية » . ونقول « فكرة » idée لا « مفهوم » Concept : لأن « المفهوم » تعريف عام لا شخصى ، فى حين أن « الفكرة » تشير إلى روح الموضوع ، فهى بمثابة تعبير عن روحه الفردى . وتبعاً لذلك فإن ثمة موضوعاً Sujet فى سائر الفنون ، حتى ولو كانت لا تمثل شيئاً ، ما دامت هذه الفنون تنطوى بالضرورة على « تعبير » . وهذا « الموضوع » هو ما يعده سارتر — على وجه التحديد — بمثابة « الموضوع الجمالى » نفسه ، وهو ما يميزه فى الوقت نفسه عن مادة العمل الفنى بوصفها شيئاً واقعياً مدركاً باعتباره كذلك ، سواء أكانت

تلك المادة هي قماش اللوحة ، أم حجارة الكاتدرائية ، أم أقوال الممثل وحركاته . صحيح أن هناك علاقة وثيقة بين « المدرك » و « المتخيل » ، ما دام الأول منهما هو « المعادل الحسى » للثانى ، ولكن « المدرك » ليس سوى مجرد « نظير » أو « شبيه » للـ « متخيل » . والحق أن المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا « يحقق » صورته الذهنية فى صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا « معادلاً حسياً » يستطيع معه كل فرد أن يكون لنفسه تلك الصورة ، بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فإنه لا بد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شئ مادى يسرى فيه بين الحين والآخر — أعنى كلما وقف منه المتأمل موقف التخيل — عنصر « لا واقعى » هو على وجه التحديد ذلك « الموضوع » الذى أريد تصويره^(١) . وإذن فإن الشئ الذى صنعه الفنان ، والذى يتم تحقيقه فى بعض الأحيان بفضل تضافر القائمين على أدائه (كما هو الحال بالنسبة إلى السيمفونية مثلاً) إنما هو مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهور ، بحيث إن الإدراك الحسى نفسه ليبدو فى خاتمة المطاف مجرد مناسبة للتخيل^(٢) .

ويعود سارتر إلى هذه الفكرة نفسها فى موضع آخر فيقرر أن « الموضوع الجمالى » هو أشبه ما يكون بنداء يوجهه الفنان إلى المتذوق ، مهيباً بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسى . وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية ، بل هى وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالى ابتداء من تلك الآثار التى خلفها الفنان . ولا تختلف المخيلة — فى هذا الصدد — عما عداها من الوظائف العقلية الأخرى ؛ فإنها لا تستطيع أن تمارس نشاطها فى داخل ذاتها ، بل هى فى حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج ، من أجل ممارسة نشاطها فى شئ آخر تجعل منه دائماً « موضوعاً » لمشروعها الخاص . ولهذا يقرر سارتر أن ثمة « نداء » appel تتردد أصداؤه فى أعماق كل لوحة ، وكل تمثال ، وكل كتاب : ألا وهو ذلك « النداء » الذى يهيب بالتأمل ، أو القارئ ، أن يعمل مخيلته فى سبيل العمل على تذوق هذا الكتاب ، أو ذلك التمثال ، أو تلك اللوحة . وهنا تظهر العلاقة الوثيقة بين « المخيلة » و « الإدراك الحسى » : فإن الموضوع الجمالى لا يبدو لنا بادئ ذى بدء واقعة ، أو شيئاً ، أو مدركاً

J.P. Sartre : « L'Imaginaire » , Gallimard, 1940, p. 240. (١)

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique » , (٢)

حسبياً ، بل يبدو لنا مجرد « مهمة » لا بد من الاضطلاع بها ، أو مجرد « دعوة » نحن أحرار في قبولها. أو رفضها ، أو مجرد نداء نحن نخبرون في الاستجابة له أو الانصراف عنه : ألا يشعر المرء بأنه حر في فتح الكتاب الموضوع أمامه ، أو في تركه حيث هو ؟! ولكنك بمجرد ما تفتح هذا الكتاب لكي تقرأه ، فقد أخذت على عاتقك مسئولية العمل على فهمه . وليس من شك في أن فهم أى كتاب إنما هو فعل حر تتضافر على تحقيقه وظائف نفسية عديدة ، لعل في مقدمتها الإدراك الحسى ، والخيالة ، والذاكرة ، والاستيعاب ... إلخ . وإذن فإن ظهور « العمل الفنى » إنما هو حدث جديد لا تكفى لتفسيره تلك المعطيات السابقة التى أوجدها الفنان حين حقق عملياته الإبداعية ... (١) .

ولكن ، كيف يتسنى للشئ المدرك أن يثير لدينا — على وجه التحديد — تلك الصورة المعنية التى طافت بذهن الفنان ، دون غيرها من الصور الأخرى ؟ وإذا كان التأمل الجمالى هو مجرد « حلم مستثار » فكيف السبيل إلى التحكم فى مثل هذا الحلم ؟ ألا يلزم أن يكون « المتخيل » هو نفسه ماثلاً من ذى قبل — بوجه ما من الوجوه — فى الشئ المدرك ، بحيث يكون ثمة « بناء موضوعى » يقابل الصورة المدركة إدراكاً ذاتياً ؟ ألا ينبغى أن يكون اللحن الموسيقى نفسه ماثلاً فى الأنغام المدركة حسباً ، لكى يدرك باعتباره « فكرة » ، وأن يكون شارل الثامن أيضاً ماثلاً على القماش ، لكى يدرك باعتباره شارل الثامن ؟... يبدو لنا أن العلاقة القائمة بين الشئ الواقعى والشئ اللاواقعى ، لا يمكن أن تكون مجرد علاقة عرضية حادثة بين « مدرك » و « متخيل » ، بل هى لا بد من أن تكون علاقة ضرورية ثابتة بين علامة ودلالة ، أو بين قرينة ومعنى . وإذن فلا موجب لتحويل التعارض القائم بين « الشكل » و « المضمون » إلى ثنائية جامدة بين « مدرك » و « متخيل » ، كما أنه لا موضع للتوضيحية بوحدة « الموضوع الجمالى » فى سبيل عنصر « التخيل » ، وكأن هذا العنصر وحده هو الذى يحتكر كل سر « الظاهرة الجمالية » . ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى المعاصر « دوفرن » حينما قال إنه مهما كان من التباس (أو ازدواج) « الموضوع الجمالى » ، خصوصاً بسبب ما فيه من « معنى » خفى قد لا يسهل استخراجه منه ، فإنه لا بد لنا من أن نتذكر دائماً أن الموضوع كله — بما فيه من مدرك ومتخيل — هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر

المتخيل وحده دون باقي العناصر الأخرى (١) .

وهناك مأخذان رئيسيان نستطيع أن نوجههما إلى نظرية سارتر في « الموضوع الجمالي » : الأول أنه يقيم مذهبه الجمالي كله على نظريته في « الخيلة » ، فيطبق هذه النظرية حتى على الصور الشخصية (بورتريه) Portrait باعتبارها موضوعات جمالية . ومن هنا فإننا نجد يوحدين « الموضوع الجمالي » و « الموضوع الممثل » (في اللوحة) بوصفه « متخيلاً » ، وكأن من شأن الصورة التي يرسمها الفنان لشخصية ما من الشخصيات أن تخيلنا بالضرورة إلى الأصل ، فندرك هذا الأصل في الصورة (Image) بفعل وساطة اللوحة ، وفقاً لعلاقة هي في جوهرها سحرية أو شبه سحرية ! ولكن الواقع أننا ندرك الموضوع الممثل في العمل الفني دون أية إحالة إلى الأصل ، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل .

وأما المأخذ الثاني الذي نوجهه إلى سارتر فهو أنه يقيم تطابقاً غير مشروع بين « اللاواقعي » L'Irréel و « المتخيل » L'Imaginaire — . صحيح أنه قد يكون في استطاعتنا أن نقول إن « المعنى » هو في صميمه « لا واقعي » ، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفني ليس موجوداً وجوداً فعلياً في العالم الخارجي ، وأن هاملت Hamlet الذي يمثل لورنس أوليفر Laurence Oliver أو بارو Barrault ليس هو هاملت الحقيقي ، وأنها لسنا في حاجة إلى فتح مظلاتنا حينما نستمتع إلى عاصفة السيمفونية السادسة ! ولكن ربما كان في استطاعتنا أن نقول — بصورة أعمق — إن الموضوع الجمالي « لا واقعي » : لفرط ما فيه من « واقعية » ، أعني أنه « لا واقعي » لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه . وآية ذلك أن في شخصية هاملت التي تمثل أمامي ، وفي أنغام السيمفونية السادسة التي تعزف على مسامعي ، شيئاً هيات لي أن أدرك كنهه ، أو أن أتمكن من تفسيره ، لأنني أشعر بما في العمل الفني من ثراء ، وأحس في الوقت نفسه بما في حياتي الوجدانية من خواء . ولكن ، أيما ما كان هذا « اللاواقعي » فإنه لا يصدر عن وعي مستغرق في الخيال ، أو عن شعور غافل شارد الفكر ، بل هو يصدر عن وعي متأمل منتبه إلى « المدرك الحسي » تمام الانتباه . وإذا كان « اللاواقعي » — بوصفه معنى الموضوع الجمالي — ليس شيئاً « متخيلاً » ، فذلك لأنه باطن في صميم ذلك الموضوع ، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يدرك إلا فيه . ومعنى هذا

Dufrenne: «Phénoménologie de l'Expérience Esthétique», vol. I., (١)

أن « المعنى » كامن في باطن الشيء ، دون أن يكون شيئاً دخیلاً تقحمه الخيلة على مثل هذا الشيء . ولما كان الموضوع الجمالى وحدة لا تتجزأ ، فإن العنصر اللا واقعى فيه هو نفسه « شئ » ، لأنه موجود في صميم الواقع ، أعنى في الشيء المدرك ، مثله في ذلك كمثل النفس التى لا توجد إلا في البدن ، ولا تستشف إلا من خلال البدن .

صحيح أن الموضوع الجمالى هو في حاجة دائماً إلى ضرب من التأويل أو التفسير ، وصحيح أيضاً أننا لا يمكن مطلقاً أن نطمئن تماماً إلى سلامة تأويلنا أو صحة تفسيرنا ، ولكن من المؤكد أنه وإن كان الموضوع الجمالى يستلزم بالضرورة وعى التأمل الذى يضمن له التحقيق ، إلا أن هذا الوعى نفسه لا يركب معنى ذلك الموضوع ، بل هو يكتشفه فيما يدركه . فليس أبعد عن الصواب — في نظرنا — مما قاله سارتر من أن الشعور هو الذى يخلق الموضوع الجمالى حينما يعزم على تحقيقه ، وكأن العلاقة بين التصوير والموضوع المصور علاقة تعسفية اعتباطية هى من خلق الوعى الذى يتخيل ! حقاً إن فعل الوعى ضرورى لقيام عملية التلوق الفنى ، أو على الأصح لتحقيق « التصوير » باكتشاف الموضوع المصور في صميم التصوير نفسه ، ولكن هذا لا يعنى إلغاء التصوير من أجل إحلال هذا الموضوع محله ! هذا إلى أن وحدة « الموضوع الجمالى » متوقفة بتمامها على عملية « الإدراك الحسى » ، فلا موضع للاستغناء عن فعل الوعى أو الشعور . ولا شك أن سارتر حينما بالغ في تقرير تلك الثنائية القائمة بين « المدرك » و « المتخيل » ، أو بين « المعادل المادى » و « الموضوع الجمالى » ، فإنه في الحقيقة لم يزد المشكلة إلا تعقيداً على تعقيد ! ولكن هذا لا يعنى أن نهرب من الإشكال ، بأن نلتجئ إلى ضرب من « الواحدية الجمالية » — بدلاً من تلك الثنائية المتطرفة — فنلغى الخيال لحساب الإدراك الحسى ، أو نضع « المدرك » بدلاً من « المتخيل » ، وإنما لا بد لنا من أن نتذكر دائماً أن الموضوع الجمالى هو في وقت واحد « شئ » و « معنى » ، وأن كلا من « الشيء » و « المعنى » إنما يوجد في وقت واحد : خارج ذاتي ، وبفعل ذاتي (١) .

وقد حاول بعض الباحثين بيان تهاقت نظرية سارتر في الحكم على « الموضوع الجمالى » بأنه مجرد « متخيل » أو « لا واقعى » ، فقالوا إن سارتر نفسه قد تكفل بدحض هذه النظرية في كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . والحق أنه لو كان الموضوع

الجمالى مجرد « متخيل » ، لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع اللاواقعى أن يفرض على المتأمل أو المتذوق ضرباً من الالتزام ؟ وقد نفهم أن يكون ثمة التزام بالنسبة إلى النثر ، على اعتبار أن القول هو بمثابة لحظة خاصة من لحظات الفعل « ولكن كيف جاز لسارتر أن يعمم مثل هذه النظرة فيقول « إن الموضوع الجمالى إنما هو على وجه التحديد العالم نفسه ، من حيث هو هدف يصوب إليه عبر مجموعة من المتخيلات » (١) ؟ أليس فى هذا القول ما قد يوحي بأن لسائر الفنون ضرباً من « الفعالية » efficiency التى تمنعنا من التوحيد بين « الفن » و « التخيل » ؟

بيد أنه قد يكون من خطئ الرأى أن نضارب آراء سارتر فى كتابه « المتخيل » بآرائه الواردة فى كتابه « ما هو الأدب » ، خصوصاً وأن الفيلسوف الوجودى الكبير لم يعمم نظريته فى « الالتزام » على سائر الفنون ، بل هو قد أكد منذ البداية أنه لا سبيل إلى التوحيد بين جميع الفنون على أساس اعتبارها فناً واحداً يتحد شكلاً ويختلف مادة . وحجة سارتر هنا أنه وإن كانت الفنون جميعاً مشروطة ببعض الظروف الاجتماعية ، فضلاً عن أنها تؤثر وتتأثر بعضها ببعض الآخر ، إلا أن من المؤكد أنه ليس بين الفنون من « التوازي » ما قد يسمح لنا بأن نطبق نظرية أدبية على فن آخر كالموسيقى أو التصوير أو النحت . والواقع أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن يمارس الفنان نشاطه فى مجموعة من الأنغام أو الألوان أو الأشكال ، وبين أن يمارسه فى مجموعة من الألفاظ أو الكلمات . والسبب فى ذلك أن الأنغام والألوان والأشكال لا تحيلنا إلى أى شىء خارجى عنها ، فهى بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد علامات أو إشارات ، وإنما هى فى صميمها « أشياء » أو « موضوعات » . حقاً إننى قد أستطيع أن أنسب إلى الزهور « لغة » خاصة ، فأفهم من « الورود البيضاء » معنى « الوفاء » ولكننى عندئذ إنما أكف عن رؤيتها باعتبارها زهوراً فأخترقها بنظري لكى أمتد إلى حقيقة مجردة فيما وراءها ، وأتأساها من حيث هى أشياء لها شكلها الخاص ورائحتها الخاصة ، ولا أتصرف بإزائها تصرف الفنان الحقيقى . وأما — فى نظر الفنان — فإن اللون ، وباقية الورد ، وزنين المعلقة فوق الطبق ، إنما هى جميعاً « أشياء » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وبالتالي فإننا نراه يتوقف عند كيفية النغم أو الشكل ، لكى لا يلبث أن يعود إليها مرة أخرى ، مكثفياً بتحويل تلك الأشياء إلى قماشه على هيئة « موضوعات متخيلة » . ومن هنا فإن الفنان — على

العكس من الأديب — بعيد كل البعد عن النظر إلى الألوان والأنعام باعتبارها « لغة » ، ما دام الهدف الذى يرمى إليه هو خلق أشياء ، لا تسجيل علامات ، أو استعمال إشارات . ولا شك أن المصور حين يضع على قماشه مزيجاً من الأحمر والأصفر والأخضر ، فإنه لا يريد لهذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة تشير إلى دلالة خاصة ، وإنما هو يريد أن يضع أمام أنظارنا « شيئاً » لا يحيلنا بصراحة إلى أى موضوع آخر . صحيح أن ثمة روحاً معينة تنبعث من خلال هذا المزيج من الألوان ، خصوصاً وأن ثمة بواعث خفية قد حدثت بالمصور إلى اختيار اللون الأصفر (مثلاً) بدلاً من اللون البنفسجى ، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الموضوعات التى ابتدعها الفنان على هذا النحو إنما تعكس بعض الميول الدفينة فى نفس صاحبها ؛ ولكن من المؤكد — مع ذلك — أن هذه الموضوعات لا تعبر مطلقاً عن غضبه ، أو قلقه ، أو سروره ، بنفس الطريقة التى تعبر عنها أقواله أو نسخته وجهه . ولعل هذا هو السبب فى أننا قلما نستطيع أن نلمح انفعالات الفنان بصراحة فى صميم موضوعاته ، على الرغم من أننا نشعر بأن هذه الموضوعات مشبعة بالكثير من شحناته الوجدانية . ومهما كان من أمر تلك اللغة الصامتة التى ينسبها البعض إلى فن كفن التصوير ، فإن سارتر يؤكد أن المصور لا يقدم لنا علامات أو إشارات ، بل هو يقدم لنا أشياء أو موضوعات . ولما كان المصور لا يرسم دلالات ، كما أن الموسيقار لا يقدم لنا معانى ، فليس بدعاً أن نجد سارتر ينفى غن التصوير والموسيقى كل « التزام »^(١) .

وإذا كان الجانب الأكبر من فلسفة سارتر الجمالية قد انصرف إلى دراسة الأدب ، فذلك لأن الفيلسوف الوجودى الكبير قد وجد فى الأدب — دون غيره من الفنون الأخرى — أصدق مثال للالتزام Engagement . وقد حصر سارتر فلسفة الأدب فى مشكلات أدبية أربع عبر عنها فى الجزء الثانى من كتابه المواقف على النحو التالى : « ما هو الأدب ؟ وما هى الكتابة ؟ ولماذا تكتب ؟ ولمن تكتب ؟ » . وقد أجاب سارتر على هذه المشكلات الأربع إجابة المفكر الملتزم الذى يفهم حاجات عصره ، ويحاول الاستجابة لمواقف الإنسان المعاصر فى مجتمع ما بعد الحرب . والحق أنه ليس فى وسع الكاتب — فيما يقول سارتر — أن يكتب عن المجموع البشرى بصفة عامة ، أو عن الإنسان المجرد فى كل العصور ، وكأنما هو يكتب لقارئ « لازمانى » . وإنما هو لابد من أن يكتب عن

J.P. Sartre : « Situations, II. ; Qu'est-ce -que la littérature ? » 1948, (١)

الإنسان المشخص — في وحدته الكلية — لعصره ومعاصريه . وعلى الرغم من أن الإنسان — عند سارتر — مطلق، إلا أنه « مطلق » في زمانه، وتاريخه، وفوق أرضه^(١) . فالأدب عند سارتر لا بد من أن يكون أو لا أدب التزام، ثم هو ثانيا لا بد من أن يكون أدب مواقف . وقد عبر سارتر عن هذا المعنى بصراحة حينما كتب يقول : « ليس من شك في أن العمل الأدبي إنما هو واقعة اجتماعية ، فلا بد للكاتب — حتى قبل أن يمسك بالقلم — من أن يكون على اقتناع عميق برسالته ، أو هو لا بد من أن يكون مشبعاً بروح المسؤولية تجاه عمله . والواقع أن الأديب مسئول عن كل شيء : عن الحروب الخاسرة أو الكاسية ؛ عن ضروب التمرد وأصناف الردع ؛ وهو إذا لم يكن حليفاً طبيعياً للمظلومين فإنه لن يكون إلا شريكاً للظالمين . ولكن ، لأنه كاتب فحسب ، بل لأنه إنسان أيضاً . ولا بد له كذلك من أن يعيش تلك المسؤولية ويريدها (ولا غرو ، فإنه لشيء واحد — بالنسبة إليه — أن يعيش أو أن يكتب ؛ ولكن ، لا لأن الفن ينقذ الحياة ، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعاً له) .. »^(٢) ثم يستطرد سارتر فيقول إنه ليس من شأن الأديب أن يتنبأ بمستقبل الحركة الأدبية التي يقوم بها ، وإنما كل ما عليه أن يحقق التزامه « في الحاضر » . ولئن كان من المستحيل على الأديب أن ينتج أدبا طيبا ببعض المشاعر السيئة ، إلا أن المشاعر الصالحة ليست معطاة سلفاً أبداً » . وإنما لا بد لكل امرئ من العمل على ابتداعها بدوره . ولما كانت كل وسائل الفرار أو الهروب ممتنعة على الكاتب ، فليس عليه سوى اتخاذ موقف مما يجري في مجتمعه ، دون أن يكون في استطاعته التحليق فوق عصره من أجل مشاهدته من وجهة نظر الأبدية . وسارتر يقدم لنا في دراسته الجمالية للأدب صفحات رעיئة تدور في معظمها حول « علم الاجتماع الأدبي » ، فنراه يدرس موقف الأديب الفرنسي في القرون الثلاثة الماضية على التعاقب ، لكي ينتهي إلى تحليل دور الكاتب الأوروبي (والفرنسي بصفة خاصة) في مجتمع ما بعد الحرب . ولكن على الرغم مما في تحليلاته من عمق ، فإن الطابع الالتزامى الذى غلب على ملاحظاته — كما لاحظ البعض — قد وسمها بصيغة التحيز أو عدم الموضوعية ، فلم يعد في وسعنا أن ندخل هذه الدراسة في عداد البحوث الجمالية العلمية بمعناها الدقيق . ومعنى هذا أنه على الرغم مما في دراسة سارتر لفلسفة الأدب من نظرات فلسفية عميقة ،

Sartre : « Situations, II. » p 15.

(١)

Ibid, pp. 51 – 52.

(٢)

وملاحظات جمالية دقيقة ، فإن علماء الجمال — من أمثال ريمون باير Bayer — قد رفضوا إلحاقها بدراساتهم العلمية الموضوعية . وربما كانت أصالة فلسفة الأدب عند سارتر أوضح ما تكون في دراسته للإبداع الفني في مضمار النثر ؛ ولكنها أصالة الفيلسوف الذى يفهم أن النثر هو أولاً وقبل كل شيء تعبير عن وجهة نظر العقل ، وأن الكتابة هي طريقة معينة من طرق الالتزام أو إرادة الحرية^(١) .

وقد كتب سارتر صفحات طويلة رائعة عن وظيفة الأدب الاجتماعية ، والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ ، وصلة الأدب بالعمل ، وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارئ ، ومسئولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة ... إلى آخر تلك الموضوعات العديدة التى أصبحت اليوم فى متناول القارئ العربى العادى ، خصوصاً بعد أن ترجمت إلى العربية معظم كتابات سارتر فى هذا المضمار ... ولكن ما يستوقفنا من هذه الصفحات على وجه الخصوص إنما هو موقف سارتر من قضية « الفن للفن » ، على نحو ما عبر عنها كائنٌ فى كتابه المعروف : « نقد ملكة الحكم » . وهنا يثور سارتر على التعبير الذى اصطبعه كائنٌ للإشارة إلى العمل الفني ، ألا وهو قوله إنه « غائية بدون غاية » ، فيقرر أن مثل هذا التعبير قد يوحي بأن الموضوع الجمالى إنما يقدم لنا مجرد مظهر للغائية ، وبالتالي فإنه يقتصر على استثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة . ولكن لما كان دور المخيلة — كما سبق لنا القول — دوراً تركيبياً ، لا مجرد دور تنظيمى ، فإنه لا يمكن أن يكون العمل الفني سوى مجرد غاية توضع أمام حرية القارئ أو المتأمل ، حتى يعيد تركيب الموضوع الجمالى باستخدام الآثار التى خلفها له الفنان . وهنا يظهر الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي : فإننا لا نجد فى جمال الطبيعة غاية باطنة فيه ، بل نحن نفترضها افتراضاً ، كأن نرى فى الزهرة من التناظر والانسجام والانتظام وتوافق الألوان ما يحفزنا إلى البحث عن تفسير غائى لكل صفاتها ، فنفترض أن كل هذه مجرد وسائل قد نظمت فى سبيل تحقيق غاية مجهولة ، فى حين أن « الغاية » باطنة فى صميم الجمال الفني ، إن لم نقل بأن العمل الفني نفسه هو منذ البداية « غاية » . ولكن ، على حين أن « كانت » كان يظن أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم يكون بعد ذلك موضعاً للتأمل أو موضوعاً للرؤية ، نجد أن سارتر يقرر أن العمل الفني لا يوجد إلا حين ننظر إليه ، ما دام من طبيعته

(١) زكريا إبراهيم : « فلسفة الجمال عند سارتر » مجلة « العربى » العدد ٦٤ ، مارس سنة ١٩٦٤ ، ص ٧٤ — ٧٥ .

أن يكون نداء خالصاً أو مجرد مطلب يستلزم التحقيق . — ومعنى هذا أنه لا وجود للجمال الأدبي (مثلاً) اللهم إلا بفضل تلك العملية الذهنية التي يقوم بها القارئ حين يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة القراءة . وإذا كان للعمل الأدبي قيمة ، أو على الأصح إذا كان هو نفسه « قيمة » ، فما ذلك إلا لأنه « نداء » يوجه إلى حرية القارئ^(١) .

وليس أمعن في الخطأ مما وقع في ظن البعض من أن الكاتب يكتب لنفسه ، وكأن كل مهمة الكاتب أن يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته . والواقع أن الفعل الإبداعي إنما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الإنتاج الفني ، بحيث إنه لو وجد الأديب بمفرده ، لما تحقق العمل باعتباره « موضوعاً » ، ولانتهى الأمر بالأديب نفسه إلى اليأس أو العدول عن الكتابة . ولكن الحقيقة أن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة ، وأن الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي نسميه باسم « العمل الفني » . ولهذا يقرر سارتر أنه ليس ثمة فن إلا للآخرين وبالأحرين^(٢) . وسارتر يسهب في الحديث عن صلة الأديب بالقارئ ، فيقول إن العمل الأدبي لا يبلغ تمامه ، اللهم إلا إذا وضع الكاتب نصب عينيه أنه يكتب ليوأجه نفسه أمام حرية القارئ . وليست عملية المطالعة أو القراءة نفسها سوى مركب أو مؤلف Synthèse من الإدراك الحسي والإبداع الفني .

ولا بد لنا من أن نشير هنا بإيجاز إلى « دياكتيك » التآزر المتبادل بين الذات والموضوع لدى الفنان الذي يقوم بعملية الإبداع . وهنا نجد سارتر يقر أن الملاحظ في الإدراك الحسي — عادة — أن « الموضوع » يكون هو الشيء الجوهرى ، بينما تبقى « الذات » بمثابة شيء غير جوهرى . ولكن « الذات » تنشُد الحصول على رتبة جوهرية ، فليس بدعاً أن نراها تتجه نحو الخلق أو الإبداع ، لكي لا تلبث أن تصبح هى الشيء الجوهرى ، بينما يصبح « الموضوع » شيئاً غير جوهرى . ثم تجيء عملية القراءة فتكون بمثابة مظهر لتآلف الإدراك الحسي والإبداع الفني : إذ تكون فى وقت واحد تقريراً للجوهرية الذات وجوهرية الموضوع . وهنا يكون « الموضوع » جوهرياً لأنه على وجه التحديد ذلك الشيء المفارق الذى يفرض علينا أبنيتة الخاصة ، والذى لا بد من انتظاره واحترامه . وأما « الذات » فإنها تكون جوهرية : لأنها هى التي تكشف عن

وجود الموضوع ، إن لم نقل بأنها تضمن قيام هذا الموضوع باعتباره حقيقة ماثلة في عالم الوجود الخارجى . ومن هنا فإن القارئ يحس بأنه يقوم بعملية مزدوجة قوامها الاكتشاف والاختراع ، وكأنما هو يبدع الموضوع الجمالى حين يكتشفه ، أو كأنما هو يكتشفه حين يبدعه !

وإن سارتر ليفرق بين النثر والشعر ، فيقول إن النثر أدب ملتزم ، فى حين أن الشعر أدب غير ملتزم . ولا شك أن هذه التفرقة تدلنا على أن سارتر قد صدر فى فهمه للشعر عن مفهوم الشعر الغنائى الحديث الذى يعتمد أساساً على الصور اللفظية . وعلى حين أن الشاعر — فى نظر سارتر — يتوقف عند الألفاظ ، كما يتوقف المصور عند الألوان ، أو الموسيقار عند الأنغام ، نجد أن النثر (أو الكاتب) « يستخدم » الألفاظ ولا « يخدمها » ، فهو يلزم نفسه فى عالم اللغة دون أن يقوى على اتخاذ موقف الصمت . والحق أن الشعراء — على حد تعبير سارتر — أناس يرفضون أن يستخدموا اللغة ، فهم لا ينظرون إلى الكلمات بوصفها أدوات ، بل هم ينظرون إليها باعتبارها أشياء . وإذا كان العالم اللغوى بالنسبة إلى النثر عالماً من الدلالات أو الإشارات أو المعانى ، فإن العالم اللغوى بالنسبة إلى الشاعر إنما هو عالم من الأشياء أو الموضوعات . ومعنى هذا أن اللغة — فى نظر الشاعر — بناء من أبنية العالم الخارجى ، ولهذا فإنه لا يرى فى الكلمات رموزاً تشير إلى بعض مظاهر هذا العالم ، بل « صوراً » واقعية لتلك المظاهر . وعلى حين أن الإنسان العادى الذى يتحدث إنما هو قائم فيما وراء الكلمات ، على مقربة من الأشياء ، نجد أن الشاعر يتخذ من الألفاظ غايات فى ذاتها . وهذا هو السبب فى أن المعنى — بالنسبة إلى الشاعر — مصبوب فى قالب اللفظ ، مستوعب فى جرس الكلمة ، وكأنما هو شئ عبنى أزل غير مخلوق ! والكلمات بالنسبة إلى النثر أدوات أو موضوعات أليفة مستأنسة ، فى حين أنها بالنسبة إلى الشاعر أشياء طبيعية لا زالت فى حالة الوحشية الفطرية ! ولكن ليس معنى هذا أن الكلمات قد فقدت — فى نظر الشاعر — كل دلالاتها ، وإنما الذى نعيه أن الكلمات قد أصبحت عند الشاعر دلالات طبيعية ، وكأن معنى اللفظ باطن فيه ، أو كأن دلالة الكلمة خاصية كامنة فيها ! وعلى حين أن المتحدث إنما يتخذ موقفاً معيناً فى صميم العالم اللغوى ، بحيث أن كلماته لتبدو وكأنما هى امتدادات لأفعاله فى الواقع الخارجى نفسه ، نجد أن الشاعر يحيا خارج اللغة ، ومن ثم فإنه لا يرى الألفاظ مجرد أدوات أو وسائط للسيطرة على العالم ، بل هو يرى فيها مجرد صور لبعض مظاهر هذا العالم . ومن هنا فإن الألفاظ الشعرية تتجمع بفعل بعض الارتباطات

السحرية القائمة على التوافق والتنافر ، مثلها في ذلك كمثل الألوان أو الأنغام حين تتجاذب أو تتنافر . وهكذا ينظر الشاعر إلى « الكلمة » على أنها فسخ يصطاد في شبابه بعض الحقائق الهاربة ، وكأن اللغة بأسرها قد أصبحت في نظره مرآة للعالم . وسرعان ما يتغير التكوين الأساسى للفظ في نظر الشاعر ، فيصبح لجرس الكلمة ، وطولها ، وارتباطاتها بالمذكر أو المؤنث ، ومظهرها البصرى بصفة عامة ، طابع خاص يجعل لها وجهاً محسوساً ، وعندئذ لا تعود الكلمة مجرد « تعبير » عن المعنى ، بل تصبح بمثابة « تمثيل » له . ولعل هذا هو السبب في إثارة الشعراء لبعض الألفاظ أو الكلمات ، اعتقاداً منهم بوجود تشابه سحرى بينها وبين الأشياء التى تشير إليها أو تدل عليها . وحين يؤلف الشاعر بين بعض تلك الكلمات أو الألفاظ ، فإنه فى الحقيقة إنما يحقق ضرباً من التنظيم بين بعض العوالم الصغرى Microcosmes ، وكأنما هو يريد أن يخلق منها موضوعاً ، لا مجرد عبارة ! حقاً إن الشاعر يقذف بمشاعره إلى القصيدة التى ينظمها ، ولكن بمجرد ما تستحيل تلك المشاعر إلى شعر ، فإن الكلمات سرعان ما تستولى عليها ، لكى لا تلبث أن تحيلها إلى مجازات واستعارات قد لا تدل عليها حتى فى عيني الشاعر نفسه ! ولا غرو ، فإن من شأن الألفاظ الشعرية ، أن تتجمع كالأشياء ، لكى تتألف من ارتباطها « وحدة شعرية » هى ما يصح أن نسميه باسم « العبارة — الموضوع » : La Phrase-objet وما يميز العبارة الشعرية إنما هو على وجه التحديد انتظام ألفاظها المنتقاة بحيث تتألف من مجموعها المنتظم « صورة ذهنية » . وسواء أكانت هذه العبارة تقريرية ، أم استفهامية ، أم استنكارية ، فإنها فى كل هذه الحالات لا يمكن أن تخرج عن كونها « صورة ذهنية » قد تألفت من اتساق بعض الكلمات . ولا حاجة بنا إلى القول مرة أخرى بأن الكلمات عند الشاعر هى أشياء أو موضوعات ، فى حين أنها لدى الناثر دلالات أو إشارات إلى موضوعات . ألسنا نلاحظ أن الانفعال نفسه سرعان ما يستحيل على يد الشاعر إلى « شئ » ، فلا يلبث أن يصير فى « عتامة » opacité الأشياء ، فكيف ننتظر من القصيدة أن تعبر عن الغضب أو الحنق الاجتماعى أو الكراهية السياسية ، فى حين أن مجرد تحول هذه المشاعر إلى عبارات شعرية هو الكفيل بإلقاء ظلال الألفاظ على أضواء المعانى ؟ « إن الناثر حينما يصف لنا مشاعره ، فإنه يعمل على توضيحها وإلقاء الأضواء عليها ، وأما الشاعر فإنه بمجرد ما يصب انفعالاته فى قصيدته ، فإنه لا يصبح فى مقدوره من بعد التعرف عليها ، لأن الألفاظ سرعان ما تستولى عليها ، فلا تلبث أن تحترقها وتنفذ إليها وتعمل على تحويرها ، وعندئذ لا تعود تلك الألفاظ تعبر

عنها أو تشير إليها أو تدل عليها ، حتى في نظر الشاعر نفسه » (١) .

من كل ما تقدم يتبين لنا أن سارتر قد نفى الالتزام عن الشاعر ، في حين أنه قد جعل من النثر — باعتباره وجهة نظر العقل — عالماً لغوياً لا يقوم إلا على الالتزام . والحق أن الأديب إنما يلزم نفسه في عالم اللغة ، فهو لا يستطيع أن يصمت ، بل هو حتى إذا صمت ، فإن صمته نفسه لا بد من أن يجيء ناطقاً ! والكاتب الملتزم يعلم تمام العلم أن القول نفسه فعل ، ومن ثم فإنه يدرك ما للكلمات من خطورة بوصفها أداة اجتماعية تحمله مسئولية أمام نفسه وأمام الغير . وإذا كان من شأن اللغة أن تقوم بالكشف عن بعض جوانب من الحقيقة ، فإن مثل هذا الكشف لا بد من أن يجيء منظوياً على بعض التغيير ، باعتباره « مشروعاً » يراد من ورائه مخاطبة حرية القارئ . ويمضي سارتر إلى حد أبعد من ذلك فيقول مع بريس باران Brice-Parain « إن الكلمات مسدسات محشوة ؛ وإذا تحدث [الكاتب] فإنه إنما يطلق النار . حقاً لقد كان في وسعه أن يصمت ، ولكن ما دام قد اختار لنفسه أن يطلق النار ، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل ، بأن يصوب نحو أهداف ، لا كطفل يطلق النار كيفما اتفق ، مغلقاً عينيه ، مقتصرراً على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهي تدوى من بعيد » (٢) . وتبعاً لذلك فإن مهمة الكاتب هي العمل على تقديم العالم للآخرين ، بحيث لا يكون في وسع أحد من بعد أن يتجاهل حريته ، أو أن يتنكر لمسئوليته ، أو أن يزعم لنفسه أنه برىء ! وما دام الأديب إنما هو ذلك الإنسان الذي قد أخذ على عاتقه أن « يلتزم » في عالم اللغة ، فليس هناك مخرج للأديب من هذا العالم المعنوي الذي أراد لنفسه أن يحقق مشروعه في نطقه ، متخذاً من « الكتابة » طريقته الخاصة في إرادة الحرية . وكما أن الوقفة الموسيقية إنما تستمد وظيفتها من الأنغام الموسيقية التي تحيى قبلها وبعدها ، فإن الصمت أيضاً إنما يتحدد بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له . ومن هنا فإن هذا الصمت نفسه إنما هو لحظة من لحظات اللغة . وحين يصمت المرء فإن هذا لا يعني أنه قد أصبح أبكم ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يريد أن يتكلم ؛ والامتناع عن الكلام إنما هو نفسه كلام ! وقد يؤثر الأديب في بعض الأحيان أن يضرب صفحاً عن بعض المسائل فلا يتعرض لها ، أو لا يتطرق للحديث عنها ، ولكن في وسعنا مع ذلك أن نسائل مثل هذا الأديب عن السبب الذي من أجله أثر

J.P. Sartre : « Situations, II. » Gallimard, 1948, p. 69.

(١)

Sartre : « Situations, II. », pp. 73 — 74.

(٢)

الحديث عن هذا الأمر دون ذلك، إذ ما دام المقصود من « الحديث » إنما هو « التغيير »، فإن من حقنا أن نعرف لماذا أراد الأديب أن يعمل على تغيير هذا الوضع دون ذلك؟^(١) وهنا قد يقال إن المرء لا يكون كاتباً بمجرد أنه قد اختار أن يقول أشياء بعينها، وإنما لأنه قد اختار أن يقولها على نحو بعينه. ومعنى هذا أن ما يخلع على النثر كل قيمته إنما هو أولاً وبالذات « أسلوب » الكاتب. ولكن لما كان من شأن الألفاظ — في النثر — أن تكون شفافة تسمح لعين القارئ باختراقها من أجل النفاذ إلى معانيها، فإن الأسلوب الأدبي الصحيح إنما هو ذلك الذى لا يكاد ينتبه إليه القارئ، لأنه يقوم بدوره في خدمة المعاني وتوضيحها، دون أن يستوقف أنظارنا، وكأنما هو لوح زجاجى غير مصقول يتوسط بين القارئ والكاتب! ولهذا يقرر سارتر أن من شأن المتعة الجمالية — في النثر — (إذا أريد لها أن تكون نقية خالصة)، أن تحجب دائماً كشيء زائد غير مقصود، أو كشيء خفى لا يكاد المرء يفتن إليه. وسارتر هنا يعارض جيرودو Jiraudoux الذى كان يقول: « إن بيت القصيد في النثر هو الاهتمام إلى الأسلوب؛ وأما الفكرة فإنها تحجب من بعد »، فيرد عليه قائلاً: « ولكن الفكرة لا تحجب مطلقاً على هذا النحو »! ولو أننا فهمنا المواضيع — فيما يقول سارتر — على أنها مشاكل متفتحة باستمرار، وكأنما هي نداءات، أو دعوات، لكان في وسعنا أن ندرك كيف أن الأدب لا يفقد شيئاً حين يجعل من نفسه فناً ملتزماً. وكما أن علم الفيزياء الحديث يقدم للرياضيات مشكلات جديدة تضطرها إلى وضع « رمزية » جديدة، فإن الضرورات الاجتماعية والميتافيزيقية التي يواجهها الفنان المعاصر قد أصبحت تضطره هي الأخرى إلى البحث عن لغة جديدة وأساليب تقنية جديدة. وإذا كان الكاتب الفرنسى الحديث لم يعد يكتب كما كان يفعل أدباء القرن السابع عشر في فرنسا، فما ذلك إلا لأن لغة راسين ومعاصريه لم تعد تلائم عصر الآلة والبروليتاريا. (« المواقف »، الجزء الثانى، ص ٧٦).

ولما كان « الالتزام » في رأى سارتر قائماً على حرية الأديب الذى يواجه نفسه أمام حرية القارئ، فليس بدعاً أن نجد لهذه القضية عند سارتر طابعاً أخلاقياً. والواقع أن في أعماق « الأمر الجمالى » : *L'Impératif Esthétique* إنما يكمن « أمر أخلاقى » *Impératif Moral*. وذلك لأن الكاتب الذى يأخذ على عاتقه مهمة الكتابة إنما يعترف بحرية القراء، كما أن القارئ الذى يشرع في عملية المطالعة يعترف بحرية الكاتب،

وبالتالى فإن العمل الأدبى — أيا ما كانت الزاوية التى ننظر منها إليه — لا بد من أن يبدو لنا بصورة « فعل ثقة » فى حرية البشر . ولما كان كل من الكاتب والقارئ لا يعترف بهذه الحرية إلا لكى يتيح لها الفرصة للظهور ، فإن فى إمكاننا أن نعرف العمل الأدبى بقولنا إنه « تقديم خيالى للعالم ، من حيث إن العالم يقتضى ظهور الحرية البشرية . »

والكتابة — بهذا المعنى — إنما هى تعاقد حر كريم بين القارئ والكاتب ، أساسه الثقة المتبادلة بين الواحد منهما والآخر ، ودعامته مواجهة الحرية الواحدة منهما للحرية الأخرى . وتبعاً لذلك فإن سارتر يقرر أنه ليس ثمة « أدب متشائم » ، لأنه مهما كان من سواد تلك الألوان التى قد يصطنعها الأديب فى تصويره للعالم ، فإنه لا يصور لنا العالم إلا لكى يتيح للبشر الأحرار أن يحسوا بحريتهم أمام العالم . ولكن هناك روايات جيدة وروايات سيئة ، والرواية السيئة إنما هى تلك التى ترمى إلى استثارة إعجاب الناس عن طريق ضرب من الرياء أو النفاق ، فى حين أن الرواية الجيدة إنما هى التى تستند إلى مطلب أخلاقى وتقوم على ضرب من الإيمان أو الثقة . وإذا ارتاب القارئ فى نية الكاتب ، فظن أنه إنما يصدر فى كتابته عن أهوائه ، أو أنه إنما يكتب فى سبيل إشباع أهوائه ، فإن ثقته فى الكاتب لا بد من أن تتلاشى ، إذ يتضح له أن العمل الأدبى الذى هو بإزائه لا يخرج عن كونه حلقة فى سلسلة من الأمور الموجهة سلفاً وجهة تحكمية خالصة .. وليس من المعقول مطلقاً أن يضع الأديب بين يدى القارئ عملاً فنياً يتطلب منه تسويق الظلم أو تصويب الاستعباد أو إقرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

« وقد نستطيع أن نتصور رواية جيدة تكون من تأليف كاتب أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض بكرامية البيض ، إذ أن ما يدعو إليه من وراء هذه الكراهية إنما هو حرية جنسه . ولما كان كاتب هذه الرواية يهيب بى أن أتخذ منه موقفاً كريماً قوامه الأريحية ، فإننى لن أحتمل — حين أستشعر ذاقى باعتبارها حرية خالصة — أن أبقى فى زمرة مثل هذا الجنس الظالم . وهكذا تجدى أثور على الجنس الأبيض وعلى نفسى أيضاً بوصفى جزءاً منه ، فلا أملك سوى دعوة سائر الحريات إلى المطالبة بتحرير الملونين ... وليس فى وسع أحد أن يتطلب منى — فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية غيرى من الناس ارتباطاً وثيقاً لا تفصم عراه — أن أستخدم هذه الحرية فى الموافقة على استعباد قوم منهم » . وهكذا يخلص سارتر إلى القول بأنه أيا ما كان نوع الأدب الذى يكتبه الأديب ، وسواء أكان حديثه يدور حول بعض الأهواء الفردية أم حول مهاجمة بعض الأنظمة الاجتماعية ، فإنه لا يمكن أن يكون إلا إنساناً حراً يخاطب أناساً أحراراً ، وبالتالى

فإن الموضوع الأوحد للأدب إنما هو « الحرية ». وما دام الكاتب لا يكتب إلا لقوم أحرار ، فإن فن النثر سيظل دائماً أبداً حليفاً لذلك النظام الأوحد الذى يكون للكاتب فيه معنى ، ألا وهو نظام الديمقراطية ، وأى تهديد يتعرض له الديمقراطية ، فإنه لا بد من أن ينسحب أيضاً على فن النثر . وقصارى القول أن من شأن الأدب أن يقذف بصاحبه إلى المعصية : لأنه ما دامت الكتابة صورة من صور إرادة الحرية ، فإن كل من أخذ على عاتقه مهمة الشروع فى الكتابة ، سرعان ما يجد نفسه — سواء أراد أو لم يرد — منخرطاً فى معركة الحرية ، ملتزماً بالدفاع عن حريته وحرىات الآخرين....^(١)

وهكذا وضع سارتر النثر فى جانب ، وشتى الفنون الأخرى من شعر ، وتصوير ، وموسيقى ، ونحت ، فى جانب آخر ، وكأن الالتزام وقف على الكاتب وحده ، أو كأن فى استطاعة باقى الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية . والحق أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب فى جوهره نفعي ، فليس بدعا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية ، فى حين أن غيره من الفنون إنما هى أقرب إلى التخيل منها إلى التدبر العقلى ، فهى أدخل فى باب العواطف والانفعالات منها فى باب المعانى والدلالات ، وبالتالي فإنها ليست من « الالتزام » فى شئ . ولا شك أن سارتر كان متأثراً فى فهمه هذا للشعر بالنزعة الرمزية فى الشعر الفرنسى ، على نحو ما عبر عنها — بصفة خاصة — الشاعر الفرنسى الكبير رامبو : Rimbaud . ولكن من المؤكد أنه لو اتجه المرء ببصره نحو شعراء من أمثال هيلدرلن ، ونوفالس ، وت . س . إليوت ، وغيرهم لوجد فى الشعر من المعانى الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهوة التى أقامها بين النثر والشعر . والحق أن الفن — سواء أكان نثراً أم شعراً أم تصويراً أم نحتاً أم موسيقى أم غير ذلك — إنما هو فى صميمه لغة رمزية تقوم على طائفة من الأشكال أو الرموز . فليس هناك موضع للقول بأن المصور يهدف إلى اللون فى ذاته ، أو أن الموسيقار يهدف إلى النغم فى ذاته ، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ فى ذاته ، وإنما لا بد من التسليم بأن ألوان رنوار تحمل دلالات ، وأن موسيقى بيتهوفن تنطوى على معان ، وأن قصائد إليوت عامرة بالأفكار . ومهما كان من أمر تلك التفرقة الحاسمة التى أقامها سارتر بين النثر من جهة ، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى ، فستظل الفنون جميعاً لغات رمزية تتنوع أساليبها ، وتعدد أشكالها ، ولكنها تتفق جميعاً فى كونها تعبر عن العمليات الدينامية

لحياتنا الباطنية، وأنها تقوم بمجهود تركيبي هائل من أجل تزويدنا بنوع جديد من الحقيقة، ألا وهي حقيقة الأشكال الخالصة، لا الأشياء التجريبية. ومن هنا فإن لكل عمل فني بناء ذهنيا يكشف عن ضرب من ضروب « المعقولة »، ألا وهي معقولة « الصور » أو « الأشكال ». ولو أن سارتر فهم ما في الفن من « لغة رمزية » لما تورط في استبعاد فنون كالشعر والتصوير والموسيقى من دائرة الالتزام، بحجة أنها مجرد وسائل في خدمة المتعة الجمالية الخالصة، دون أن تكون لها أدنى دلالة معنوية أو فكرية !

وأخيراً قد يحق لنا أن نقف وقفة قصيرة عند مذهب سارتر في الجمال، لكي نقارن بينه وبين مذهب برجسون. وهنا نجد أن سارتر قد فرق — كما فعل برجسون من قبل — بين مستوى الحلم ومستوى الفعل؛ ولكن على حين أن برجسون قد ربط الخبرة الجمالية بالواقع، نجد أن سارتر قد ربط الجمال باللاواقعي *l'irréel*. وآية ذلك أن « الواقعي » — في رأى سارتر — لا يمكن أن يكون « جميلاً » على الإطلاق، بل إن الجمال صبغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من « اللاواقعية ». وأنت حين تنظر إلى أى موضوع من الموضوعات — من وجهة نظر جمالية — فإن هذا الموضوع سرعان ما يكف عن الوجود في العالم الواقعي باعتباره شيئاً يشغل حيزاً في المكان، وبالتالي فإنك لا تعود تهتم به بوصفه موضوعاً نفعياً ذا قيمة عملية. ومعنى هذا أن الموضوع يصبح عندئذ كما لو كان متخفياً وراء ذاته، ومن ثم فإنك لا تعود تقوى على لمسه، وكأنما هو قد أصبح دون متناولك، فلم يعد في وسعك سوى أن تستشعر بإزائه ضرباً من الإحساس الأليم بالعجز عن إخضاعه لمقاصدك. والحق أن الجمال — في نظر سارتر — إنما ينتمي إلى عالم آخر هو عالم « المخيلة »، على نحو ما يكشف لنا عنه « الإبداع الفني ». وليس « الإبداع » سوى تلك القوة البشرية التي تظهرنا على طبيعة « الوعي » باعتباره مصدراً لذلك « العدم » أو « اللاوجود » الذي تفرزه الحرية وتغلف به الوجود الخارجي. وحينما يقرر سارتر أن الإنسان يقحم على العالم كلاً من الخيال والفن، فإنه لا يعنى بذلك أن ثمة عالماً علوياً يصدر عنه الإبداع الفني، بل هو يعنى أن الموضوع الجمالي إنما يستدرجنا إلى عالم « لاواقعي »، دون أن تكون هناك سماء أفلاطونية يحيا فيها مثال الجمال !

... « إن السيمفونية — فيما يقول سارتر — تتجلى أمامنا باستمرار باعتبارها انقلاتا مستمراً، أو غياباً مستديماً... ولكن، حذار من أن نتوهم أنها توجد في عالم آخر، كما لو كانت تحيا في سماء معقولة. أجل، فهي لا توجد مثلاً كالماهيات، خارج الواقع، أو خارج الوجود، وأنا من جهة أخرى لا أسمعها في الواقع مطلقاً، وإنما أنا أنصت إليها في

عالم الوهم أو الخيال فقط .. « وإذن فإن إدراك الجمال — في نظر سارتر — لا بد من أن يستند إلى « التخيل » ، كما أنه لا يمكن أن يتحقق إلا في عالم « لا واقعي » . ولعل هذا هو السبب في حرص سارتر على ربط الخبرة الجمالية بالوعي والحرية والتخيل والقدرة على الملاشاة أو إفراز العدم .. ! إنخ

... لقد كان برجسون يقول إن « الجميل » ينأى بنا عن مستوى « النافع » ، ولكنه لم يذهب مطلقاً إلى القول بأن « الجميل » يقتادنا إلى « اللا واقعي » . وهكذا بقى « الموضوع الجمالي » عند برجسون سبيلاً فذا للوصول إلى « الوجود » بينما راح سارتر يقرر أن العيان الفني نفسه لا يخرج عن كونه فعلاً من أفعال ذلك « الوعي » الذى يث اللا كينونة وينفث العدم فى أرجاء الوجود ! وما دام التخيل فعلاً حراً يصنع الجمال ، فسيظل الموضوع الجمالى رفضاً للواقع ، وتعليقاً للوجود الحقيقى ، وانفلاتاً مستمراً من عالم الكينونة . وعلى حين أن برجسون كان يعد « الخدس » الفني بمثابة حركة واعية تنقلنا من « الرمز » إلى « الواقع » ، أصبح سارتر يقرر أن كل عمل فنى إنما هو فى جوهره إحالة إلى « اللا واقع » ! وسيكون علينا أن ندرس هيدجر لكى نعرف كيف أن العمل الفني « شئ » ، بكل ما لهذه الكلمة من « معنى » ، وكيف أن الجمال لا يعنى « التخيل » أو « اللا واقع » ، كما وقع فى ظن سارتر !

الفن حقيقة وشعر

مارتن هيدجر

الفصل العاشر

فلسفة الفن عند هيدجر

ليس بين المفكرين المعاصرين فيلسوف اهتم بالصعوبة والتعقيد ، ووصمت فلسفته بالجفاف والإغراب ، قدر ما اهتم مارتن هيدجر Martin Heidegger (المولود سنة ١٨٨٩) زعيم الوجودية الألمانية . ولئن كان هيدجر قد أعلن مراراً سخطه على الوجودية الفرنسية المعروفة — خصوصاً على نحو ما عبر عنها جان بول سارتر Sartre — إلا أننا لا نعدم لدى كل من الفيلسوفين الكبيرين اتجاهاً واحداً نحو فهم الكينونة العامة من خلال الوجود الإنساني . فليس ثمة اختلاف كبير — من حيث المنهج — بين كل من هيدجر وسارتر ، ما دام كل منهما إنما يريد من وراء دراسته للحقيقة البشرية الوصول إلى الحكم على الوجود بما هو موجود ، أعنى فهم الكينونة العامة فهما وجوديا صحيحا . هذا إلى أن كلا من هيدجر وسارتر قد عمد إلى استخدام « منهج الظواهر » Phenomenological Method في دراسته للحقيقة البشرية ، فكان بذلك تلميذاً مخلصاً للفيلسوف الألماني الكبير إدموند هوسرل Edmund Husserl (المتوفى سنة ١٩٣٨) الذي كان ينادى بضرورة دراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية خالصة ، بوصفها ظواهر معاشة نعانها في باطن شعورنا .

وسنرى فيما يلي كيف حاول هيدجر تطبيق هذا المنهج على « الظاهرة الفنية » ، فلم يتجه نحو دراسة شخصية الفنان ، أو عملية الإبداع الفني ، بل هو قد مضى مباشرة إلى « العمل الفني » محاولاً وصفه باعتباره « ظاهرة معاشة » .

وقبل أن نخوض في عرض فلسفة هيدجر في الفن ، نرى لزاماً علينا أن نشير إلى ما في هذه الفلسفة من اصطلاحات فنية دقيقة تعسر ترجمتها أحياناً إلى أية لغة أجنبية . وهذا هو العائق الكبير الذي اصطدم به معظم مترجمي هيدجر ، حتى لقد اضطروا في كثير من الأحيان إلى ابتداء ألفاظ هجينة غير مألوفة كانت هي المسئولة إلى حد كبير عن تعقيد فكر هيدجر ... ولكننا لا نرى مانعاً من عرض آراء هيدجر في الفن ، دون التقيد بالمصطلحات الخاصة التي اصطنعها في التعبير عن تلك الآراء ، فإن المهم هو الإخلاص

لروح هذه الفلسفة ، لا التمسك ببعض المفاهيم الفلسفية الضيقة .

وقد عنى هيدجر بدراسة الفن في مواضع متفرقة من إنتاجه الفلسفى ، ولكنه وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثا خاصا فى كتابه المسمى « متاهات » : Holzwege ، فقدم لنا فى هذا الكتاب صفحات رائعة أطلق عليها اسم « الأصل فى العمل الفنى » ، وعرض فيها للدراسة مقومات « الموضوع الجمالى » . وسيكون رائدنا فى هذا الفصل أن نستعرض الخطوط الرئيسية لهذه الدراسة ، مهتمين على وجه الخصوص بتحديد معالم فلسفة هيدجر فى الفن ، دون التوقف عند التفاصيل الجزئية أو المشكلات الخاصة ، مما قد لا يتسع له المجال فى هذه العجالة القصيرة .

ويبدأ هيدجر دراسته بالبحث عن الأصل فى « العمل الفنى » ، فيقول إن الرأى الذى قد يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن « الفنان » نفسه هو الأصل فى « العمل الفنى » . والحق أن الناس مجمعون على القول بأن نشاط الفنان هو الأصل فى ظهور شتى الآثار الفنية التى تضمها المتاحف والمعارض والمكتبات . ولكننا مع ذلك لا نحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية ، لأننا موقنون بأنه « هيات لنا أن نحكم على الصانع ، ما لم ننظر إلى صنيعه يده » ، فالعمل الفنى هو وحده الذى يجعل من الفنان أستاذا فى حرفته ، بحيث قد يحق لنا أن نجعل من « العمل الفنى » معيارا للحكم على « الفنان » . ومن هنا فإن هيدجر يقرر أنه ليس يكفى أن نقول إن الأصل فى العمل الفنى هو الفنان ، بل لا بد أيضا من أن نضيف إلى ذلك أن الأصل فى الفنان إنما هو العمل الفنى ! ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بين « الفنان » و « العمل الفنى » ، حتى نجد أنفسنا بإزاء حد ثالث قد يكون هو الأصل الذى صدر عنه الحدان السابقان ، ألا وهو « الفن » نفسه ! فهل نقول بأن « الفن » هو الأصل فى « الفنان » و « العمل الفنى » على السواء ؟ .. هذا ما يرذ عليه هيدجر بقوله : إن « الفن » لفظ لا يخرج عن كونه مفهوما مجردا نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة ، ألا وهى الأعمال الفنية والفنانون .. ولولا تلك الوقائع المشخصة التى نلتقى بها فى عالم الواقع حينما نشهد أعمالا فنية ، ونلتقى بأفراد من الفنانين ، لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن « الفن » أصلا ...

بيد أنه إذا صح أننا لا يمكن أن نفهم « الفن » ، اللهم إلا ابتداء من « العمل الفنى » ، فإن من الصحيح أيضا أنه هيات لنا أن نفهم « العمل الفنى » اللهم إلا إذا فهمنا أولا ماهية « الفن » . وإلا ، فكيف لنا أن نحكم بأننا بإزاء « أعمال فنية » بمعنى الكلمة ، إن لم نكن نعرف من قبل ماذا عسى أن يكون « الفن » ، أو ما هى — على وجه التحديد —

ما هية « الحقيقة الفنية » ؟ ولكن ، أليس في هذا « دور » بالمعنى الذى فهمه الشاعر العربى حينما قال :

مسألة الدور غدت . بينى وبين من أحب
لولا مشيى ما جفت . لولا جفاها لم أشب !

فكيف نقول إذن بأن « العمل الفنى » هو الأصل فى فهمنا للفن ، لكى نعود فنقول إن « الفن » هو الأصل فى فهمنا للعمل الفنى ؟ ... إن العقل السليم ليملى علينا هنا أن نعمل على تجنب مثل هذا « الدور » ، بأن نقول مثلا إن ماهية الفن إنما تنكشف لنا عن طريق عملية التأمل المقارن التى نوازن فيها بين الأعمال الفنية المختلفة ، لكى ننتزع منها بعض السمات المشتركة أو الخصائص العامة . ولكن ، كيف نعرف مقدما أن تلك « الأشياء » التى نتأملها ونوازن بينها هى بالفعل « أعمال فنية » بحق ، إذا كنا لا نعرف سلفا ما هو « الفن » ؟ ... وأما إذا قيل إن فى وسعنا عن طريق بعض المفاهيم العقلية العليا أن نحدد ماهية الفن ، كان رد هيدجر على هذا الزعم أنه من المستحيل استخلاص ماهية الفن بالاستناد إلى بعض المبادئ الأولية السابقة . وإذن فلا مفر لنا من قبول هذا « الدور » ، ما دام من العبث أن نحاول فهم « العمل الفنى » ابتداء من بعض المفاهيم السابقة ، وما دام من الضروري لنا فى الوقت نفسه أن نكشف عن ماهية « الفن » فى صميم « العمل الفنى » نفسه . ولهذا فإن هيدجر يدعونا إلى الكشف عن ماهية « الفن » ، بالرجوع إلى « العمل الفنى » القائم بالفعل فى عالم الواقع ، وكأن كل مهمة عالم الجمال إنما هى توجيه الأسئلة إلى « العمل الفنى » من أجل الوقوف على حقيقة « وجوده » أو طبيعة « كينونته » الخاصة .

إننا جميعا — فيما يقول هيدجر — لنعرف الكثير من الأعمال الفنية ، فنحن نشاهد نماذج عديدة منها فى الميادين العامة ، والكنائس ، والمنازل .. إلخ . هذا إلى أن الآثار الفنية المختلفة التى خلفتها لنا العصور السالفة ، أو التى أبدعتها أيدي الشعوب العديدة ، مودعة فى متاحف التى نزورها فليس من العسير علينا أن نلتقى بها أو أن نمنع النظر فيها . وحسبنا أن نتأمل هذه الأعمال الفنية فى صميم وجودها الخارجى ، دون التأثير بأية فكرة سابقة ، لكى نتحقق من أن هذه الأعمال معروضة بشكل قد لا يختلف كثيرا عما تعرض به باقى الأشياء ! فاللوحة — مثلا — معلقة على جدار البيت كما تعلق القبة أو بندقية الصيد ! وليس ما يمنعنا من أن نقل اللوحة من مكان إلى آخر ، كما يحدث مثلا بالنسبة إلى لوحات الكثير من المصورين ، بمن طافت آثارهم الفنية بمعظم بلاد العالم

وفي هذه الحالة إنما تشحن الآثار الفنية في قطارات أو طائرات كما تشحن جذوع الشجر أو أكياس الفحم ! وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الأعمال الفنية هي — في جانب منها — مجرد « أشياء » .

وهنا قد يقال إن في مثل هذه النظرة إلى « العمل الفني » حكماً خارجياً مبتذلاً على إنتاج الفنان ، وكأننا ننظر إلى « العمل الفني » نظرة خادِم المتحف الذى يقوم بتنظيفه ، أو نظرة التاجر الذى يقوم بشحن الآثار أو نقلها من مكان إلى آخر . وإنما تكون نظرنا إلى « العمل الفني » نظرة صائبة حينما نحكم عليه من وجهة نظر « المتذوق » الذى يعيش « الخبرة الجمالية » ويعانيها في قرارة نفسه . ولكننا لو نظرنا إلى « العمل الفني » من وجهة نظر المتذوق الذى يعاني « خبرة جمالية » ، فإننا مع ذلك لن نستطيع أن نغفل جانب « الشيئية » في العمل الفني . وآية ذلك أن في النصب التذكارى حجارة ، كما أن في اللوحة أصباغاً لونية ، أو كما أن في السيمفونية ذبذبات صوتية ... إلخ . وربما كان في استطاعتنا أن نقول — بمعنى ما من المعانى — إن النصب التذكارى ماثل في الحجارة ، كما أن اللوحة ماثلة في الألوان ، أو كما أن السيمفونية كامنة في الذبذبات الصوتية ، وهلم جراً .

بيد أن البعض قد يعترض علينا بقوله : إنه لا موضع للحديث عن « شيئية » العمل الفني : فإن العمل الفني ليس « شيئاً » كباقي الأشياء التى نلتقى بها في تجربتنا العادية ، بل هو « شيء » من نوع خاص ، أو هو شيء مكتمل ينطق بلغة نوعية خاصة تعزله عن كل ما عداه من « أشياء » . ولا ريب ، فإن « العمل الفني » يحدِّثنا بلغة (قابلة للفهم) عن شيء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره ، وكأنما هو « تشبيه » أو « رمز » أو « تمثيل » . فالعمل الفني — بهذا المعنى — موضوع خاص ينقل إلينا بطبيعته شيئاً آخر غير « الواقعة المصنوعة » أو « الشيء التحقق » . وهيدجر يلاحظ أن مفهوم « الرمز » أو « التشبيه » أو « التمثيل » إنما هو الإطار التقليدى الذى طالما انحصر في نطاقه تصورنا للعمل الفني . ولكنه يلفت أنظارنا إلى أن الجانب الشيئى في العمل الفني إنما هو ذلك الجانب الخصب الذى يكشف لنا عما ينطوى عليه العمل من وحدة فنية . فالشيئية هي بمثابة الدعامة المتينة التى تستند إليها مقومات « العمل الفني » باعتباره موضوعاً حسياً . وربما كانت كل حرفة الفنان إنما تنحصر — على وجه التحديد — في إيجاد « شيئية » العمل الفني ، أعنى في خلق ذلك « الموضوع الجمالى » الذى يستأثر بإدراكنا الحسى من خلال حقيقته المادية المباشرة . ولهذا فإن هيدجر يتوقف طويلاً عند دراسة « العمل

الفنى « من حيث هو » شئ » ، حتى يكشف لنا عما فى « الموضوع الجمالى » من « شيئية » أو « واقعية » .

وهنا يتساءل هيدجر ماذا عسى أن يكون « الشئ » ؟ ويرد هيدجر على هذا التساؤل فيقول إن أول مفهوم للشئ هو أنه « الجوهر » الذى يتصف ببعض « الأعراض » أو « الصفات » فالشئ هو « النواة » التى تتجمع حولها بعض الخصائص أو السمات ، أو هو « الموضوع » الذى يمكن أن تحمل عليه بعض الصفات أو المحمولات . وهذا هو السبب فى أن اللغة اليونانية (ومن بعدها اللغة اللاتينية) قد فهمت « العبارة » على أنها مركبة دائما من « موضوع » و « محمول » : فالموضوع هو « الجوهر » ، والمحمول هو « الصفات » أو « الأعراض » التى يمكن أن تنسب إلى هذا الموضوع .

ونظرا لأن الفكر الغربى قد تصور بناء « الشئ » على غرار تركيب « القضية البسيطة » ، فقد وقع فى ظنه أن كل ما فى الوجود إنما هو « جواهر » تتصف ببعض « الكيفيات » أو « الصفات » وهكذا أصبح « الشئ » فى نظر الفكر الغربى مجرد « حامل » لبعض الكيفيات أو الصفات ، وكأن ليس للشئ أية كينونة خاصة تعبر عما فيه من تلقائية وباطنية ، وكثافة .

ولكننا ما نكاد نزيح من أمام وجوهنا هذا النقاب الفكرى المعتم الذى يفصلنا عن « الأشياء » لكى نراها وجها لوجه ، فى صميم حضورها المباشر ، حتى نجد أنفسنا بإزاء فهم جديد « للشئ » ، ألا وهو الفهم القائل بأن « الشئ » هو « الموضوع القابل للإدراك » فالشئ هو ذلك « الموضوع » الذى يولد لدينا بعض الإحساسات ، أو هو على الأصح تلك « الوحدة » التى تأتلف من « مجموعة » أو « كثرة » من « المعطيات الحسية » .

ولكن ، على حين أن التفسير الأول للشئ قد جعل من « الأشياء » ظواهر بعيدة عنا كل البعد ، نجد أن هذا التفسير الثانى للشئ قد جعل من « الأشياء » ظواهر قريبة منا كل القرب ، وكأنما هى مجرد « أحاسيس » باطنة فى صميم شعورنا .

ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى تفسير ثالث يتفادى ما فى التفسيرين الأولين من إفراط وتفريط ، وبالتالى فقد عرف البعض « الشئ » بأنه « المادة المتشكلة » التى تحمل « صورة معينة » . وليس من شك فى أن ما يخلع على « الشئ » صلابته ، وكثافته ، وتماسكه ، إنما هو « ماديته » . فالشئ هو تلك « المادة المعينة » التى

اكتسبت « صورة » أو « مظهرا » خارجيا . وهذا الفهم الجديد « للشيء » باعتباره ثمرة لامتزاج « المادة » و « الصورة » إنما هو الفهم الذى يتلاءم — فيما يبدو — مع طبيعة الموضوعات التى نتلقى بها في تجربتنا العادية ، سواء أكانت موضوعات طبيعية أم موضوعات صناعية .

ولم يلبث علماء الجمال أن طبقوا هذا المفهوم على « العمل الفنى » أيضا ، فأصبحوا يتحدثون عن صورة « العمل الفنى » ومادته ، أو مضمونه وشكله ، وكأن « العمل الفنى » هو مجرد « مادة » قد اكتسبت « صورة » ، أو مجرد « شيء » قد اتخذ فيه « شكل » و « مضمون » !

وهنا يقدم لنا هيدجر مقارنة سريعة بين « الموضوع النفعى » و « العمل الفنى » ، لكي يبين لنا كيف أن مفهوم « الصورة والمادة » إنما يصدق بصفة خاصة على « الموضوع النفعى » ، لا على « العمل الفنى » . فالصورة — مثلا — بالنسبة إلى الإناء أو الكأس أو الفأس (أو ما شاكل ذلك من موضوعات) إنما هى التى تحدد تنظيم المادة التى ستستخدم في صناعة « الموضوع النفعى » . ومعنى هذا أن الاستعمال المحدد الذى سيصنع من أجله هذا الموضوع أو ذاك إنما هو الذى يفرض على الصانع منذ البداية الطريقة التى سيتم على نحوها التحام الصورة بالمادة في هذا الموضوع . فليست « المنفعة » مفهوما دخيلا على « الأشياء المصنوعة » ، كؤوسا كانت أم أواني أم أحذية أم غير ذلك ، وإنما « المنفعة » باطنة منذ البداية في صميم عملية « صناعة » أمثال هذه الأشياء . وهذا هو السبب في أن « الموضوع النفعى » لا بد من أن يتخذ صورة « نتاج صناعى » قد تم إنتاجه لتحقيق غاية من الغايات . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المادة والصورة — من حيث هما عاملان محددان للموجود — إنما تكمنان في باطن ماهية « الشيء المصنوع » . وما دام « الموضوع النفعى » قد جعل للاستعمال ، فإن من الطبيعى أن تكون الغاية المرادة من استعماله هى الأصل في تنظيم مادته وتشكيلها على هذا النحو أو ذاك . وفي هذا يختلف « الموضوع الصناعى » عن « الموضوع الطبيعى » : فإن للأول منهما « صيغة نفعية » هى التى تتحكم في علاقة صورته بمادته ، في حين أن للثانى منهما « صيغة عفوية » تعبر عن ارتباط صورته بمادته ارتباطا تلقائيا صرفا .

والواقع أن « الموضوع الصناعى » — في نظير هيدجر — إنما يحتل مركزا وسطا بين « الشيء الطبيعى » من جهة ، و « العمل الفنى » من جهة أخرى ، فهو يشبه من جهة « الشيء الطبيعى » : لأنه يبدو أمامنا كحقيقة شيء لها مظهر خارجى ، وهو يشبه من

جهة أخرى « العمل الفنى » : لأنه نتاج صناعى قد حققته اليد البشرية . ولكن هناك فارقا كبيرا بين قطعة الجرانيت التى تحتل مكانها فى الطبيعة باعتبارها شيئا صلبا كثيفا مكفيا بذاته ، وذلك الفأس الذى يستخدمه الفلاح فى حرث الأرض ، بوصفه أداة خاصة تحقق غرضا معينا . ومعظم « الأشياء » التى تحيط بنا فى حياتنا اليومية العادية إنما هى « موضوعات صناعية » نستخدمها لتحقيق بعض الأغراض . فنحن محاطون من كل صوب بآلات وأدوات هى ما أصبحنا نسميه باسم « الأشياء » ، وإن كنا بإزاء « أشياء صناعية » لا تمتنع بأية تلقائية أو أى اكتفاء ذاتى ، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأشياء الطبيعية » . وعلى حين أن « العمل الفنى » يشبه « الموضوع الصناعى » من حيث إنه وليد الإنتاج البشرى ، نجد أن للعمل الفنى من « الحضرة » و « الاكتفاء الذاتى » ما يجعله أقرب إلى « الشئ الطبيعى » منه إلى « الموضوع الصناعى » . والظاهر أن الإنسان أميل إلى تصور جميع « الأشياء » على غرار « الموضوعات الصناعية » ، بدليل أنه يطبق مفهوم « الصورة والمادة » على « الأعمال الفنية » و « الأشياء الطبيعية » على حد سواء . فليس بدعا أن نرى الكثير من علماء الجمال يتجاهلون ما فى « العمل الفنى » من « شيئية » طبيعية تلقائية ، لكى يجعلوا منه مجرد « موضوع صناعى » قد تم إنتاجه لتحقيق بعض الأغراض . ولكن المهم أن « الموضوعات الصناعية » هى أقرب « الأشياء » إلينا ، فضلا عن أنها تحتل مركزا وسطا بين « الأشياء الطبيعية » و « الأعمال الفنية » . فلا بأس إذن من أن نحاول فهم طبيعة « العمل الفنى » ابتداء من فهمنا لطبيعة « الموضوع النفى » (أو الصناعى) . وهنا نحاول هيدجر أن يكشف لنا عن طبيعة « النتاج الصناعى » أو « الموضوع النفى » ، فنراه يضرب لنا مثلا لذلك بزواج الأحذية الذى تضعه فى قدمها أية فلاحه تعمل فى الحقل . وليس من شك فى أن الفلاحه التى تؤدى عملها فى الحقل قلما تفكر فى الحذاء الذى تلبسه ، فضلا عن أنها لا تكاد تنظر إليه أو تشعر به . وكل ما فى الأمر أنها تستعمل الحذاء فى سيرها ووقوفها ، دون أن يخطر على بالها أن تتأمله أو أن تلاحظه . ومعنى هذا أن كل « وجود » الحذاء إنما ينحصر فى « فائدته » أو « استعماله » . وما دام الحذاء صالحا للاستعمال ، فإن « صلابته » تجعل منه « موضوعا نافعا » تستطيع الفلاحه أن تضعه فى قدمها أثناء سيرها فوق الأرض . ولهذا فإننا نقول إن « فائدة » النتاج الصناعى ليست سوى نتيجة « لصلابته » . وحينما يجيء « الاستعمال » فيستهلك « الموضوع النفى » ، أو يقلل من « فائدته » ، أو ينتقص من « صلابته » ،

فإننا نقول عن هذا الموضوع إنه لم يعد « نافعا » وبالتالي فإنه لم يعد سوى « مجرد شيء » .
والسبب في ذلك أن كل « وجود » الموضوع النفعى إنما يتمثل — كما قلنا — في « فائده » ، بحيث إن « أصل » هذا الموضوع لينحصر في عملية « صناعته » ، أعني في العملية التى استطعنا بمقتضاها أن نفرض « صورة » معينة على « مادة » بعينها .

فإذا ما نظرنا الآن إلى أى « عمل فنى » (وليكن مثلا لوحة المصور فان جوخ التى تمثل زوجا من الأحذية) ألفينا أن هذا العمل لا يخرج عن كونه « نتاجا » أو « شيئا مصنوعا » . ولكن ، على حين أن « صناعة » الموضوع النفعى تختفى فيه ، ما دام كل وجوده إنما ينحصر في استعماله ، نجد أن « عملية إبداع » الموضوع الجمالى تظل ماثلة فيه ، وكأن كل « وجود » العمل الفنى إنما ينحصر في « حضوره » أو « وجوده الجمالى » ونحن نعرف كيف أنه كلما كان « الموضوع النفعى » سهل الاستعمال ، قلت ملاحظتنا له ، بدليل أننا نستخدم في حياتنا العادية الكثير من الأدوات ، دون أن نفكر فيها أو نتوقف عندها . وأما بالنسبة إلى « العمل الفنى » فإننا نتوقف عند « وجوده » باعتباره « موضوعا جماليا » ، أو « واقعة متحققة » ، وبالتالي فإننا نرى فيه « حضرة فنية » نتأملها لذاتها ، ونحكم عليها بغض النظر عن « فائدتها » أو « منفعتها » .
ولئن كان كل من المثال والبناء يستخدم في إنتاجه الصخر أو الحجارة ، إلا أن الأول منهما لا يريد للحجارة أن تختفى في طوايا عمله الفنى ، بل هو يريد لها أن تفصح عن كل ما تنطوى عليه من دلالات جمالية . وعلى العكس من ذلك ، نجد البناء يستخدم الحجارة ، وكأنها هو يستهلكها ، لأنه لا يريد لها سوى أن تصبح عنصرا صلبا يندمج في بناء متين ، دون أن يكون له وجوده المستقل .

وكذلك الحال بالنسبة إلى المصور ، فإنه يستعين بمجموعة من الألوان ، ولكنه لا « يستهلك » هذه الأصباغ اللونية ، بل هو يريد أن يصل بها إلى أعلى درجة من درجات نصوعها . ولا يختلف حال الشاعر عن حال غيره من الفنانين : فإنه يستعين هو الآخر بالكلمات أو الألفاظ ، ولكنه لا يتكلم كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون في الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، في حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكى يخلق منه « قولا » ، أعنى أنه لا يستعين بالكلمات كمجرد أدوات ، بل هو يبرز كل ما في « الكلمة » من « عمق » و « كثافة » و « دلالة » . وإذن فإن « العمل الفنى » ليس مجرد « ناتج صناعى » نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته ، وإنما هو — على حد تعبير هيدجر — « كائن متفتح يخفق تحت وقع وجوده باعتباره

عملا مبدعا .

ولنعد مرة أخرى إلى لوحة فان جوخ Van Gogh التي صور لنا فيها حذاء الفلاح ، لنرى ما الذى جعل من هذه اللوحة عملا فنيا يختلف عن أى إنتاج صناعى آخر ... إننا هنا بإزاء حذاء ضخم لا يحيط به شيء ، ولا يبدو خلقه أى طريق أو أية قطعة من الأرض . ولكننا مع ذلك لو أمعنا النظر إلى الجزء الداخلى من هذا الحذاء ، لاستطعنا أن نلمح آثار الإغواء مرسومة عليه . ولو أننا نظرنا إلى ثقل الحذاء وصلابته ، لأمكننا أن ندرك أنه حذاء فلاح يشق طريقه كل يوم عبر الحقول بخطى نشيطة أكيدة . وأما نعل الحذاء فإنه يحمل آثار التربة الدسمة الرطبة ، وكأنما هو يشير إلى ذلك الطريق الموحش الذى يضرب فيه الفلاح مساء كل يوم عند عودته إلى بيته .

ولا ريب أن المصور الذى رسم لنا هذا الحذاء لم يكن يريد من ورائه أن يضع بين أيدينا مجرد صورة لموضوع نفعى يستخدمه الفلاح في عمله ، بل هو قد أراد أن يعبر من خلال هذه الصورة عن نداء الأرض الصامت ، وقلق الفلاح في بحثه عن الطعام ، وسروره بالبقاء والانتصار على الحاجة ، وقشعريرته بإزاء الموت الذى يهدد كل حى ... إلخ . وحسبنا أن نضع أنفسنا وجها لوجه بإزاء فان جوخ لكي نستمتع إلى حديث هذا الموضوع المعين الذى اعتدنا في حياتنا العملية أن نستخدمه ، دون أن يخطر على بالنا يوما أنه يستطيع أن يحدثنا عن شيء آخر غير فائدته أو منفعته أو استعماله .

وهنا قد يقول معترض إننا نخلع على اللوحة صفات ليست فيها ، لأننا نسقط على العمل الفنى أحاسيسنا الخاصة ومشاعرنا الذاتية . ولكن هيدجر يرد على هذا الاعتراض بقوله إن لوحة فان جوخ ليست « عملا فنيا » إلا لأنها قد كشفت لنا على وجه التحديد عن « حقيقة » الحذاء الذى اعتدنا أن نستخدمه ، دون أن نقف على صميم « كينونته » . فليست لوحة فان جوخ سوى منفذ أو « فتحة » (إن صح هذا التعبير) نطل منها على « حقيقة » أمر ذلك الحذاء الذى يلبسه الفلاح ! وحينما يقول هيدجر إن العمل الفنى هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فهو يعنى بذلك أن ما يسجله الموضوع الجمالى إنما هو أولا وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذى يصوره الفنان . ومن هنا فإن هيدجر يتخلى عن قيمة « الجمال » التى اعتاد الفلاسفة نسبتها إلى « العمل الفنى » ، لكي ينسب إليه قيمة « الحقيقة » ، على نحو ما يدل عليها الأصل الاشتقاق لهذه الكلمة في اللغة اليونانية . و « الحقيقة » عند اليونان إنما هى تفتح الموجود حين يتكشف من حيث هو كذلك .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن هيدجر يعود بنا من جديد إلى النظرية الجمالية القديمة التي كانت ترى في الفن مجرد محاكاة للواقع ، أو مجرد نقل عن الطبيعة ؟ .. هذا ما يرد عليه هيدجر بالنفي القاطع ، فإن « العمل الفني » لم يكن في يوم من الأيام مجرد صورة طبق الأصل من الواقع . ولئن كان الكثيرون ما زالوا يظنون أن ماهية الحقيقة إنما تكمن في التطابق مع الوجود الخارجي ، إلا أن هيدجر لا يفهم « الحقيقة » بهذا المعنى حينما يقول إن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الوجود . وإلا ، فهل تكون لوحة « حذاء الفلاح » التي رسمها فان جوخ « عملا فنيا » لمجرد أن صاحبها قد نجح في محاكاة صورة حذاء من الأحذية التي يلبسها الفلاحون عادة في أقدامهم ؟ أو بعبارة أخرى هل تكون هذه اللوحة مجرد نقل عن الواقع وكأن كل ما استطاع المصور أن يفعله هو أنه أحال « الواقع » إلى « ناتج صناعي » عن طريق ما لديه من قدرة فنية على الإنتاج ؟ أم هل نقول إن المصور لا ينقل موضوعا جزئيا بعينه ، بل هو يقدم لنا الماهية العامة للشيء ؟ وإذا صح هذا الفرض الأخير ، فأين يجد الفنان تلك « الماهية العامة » التي يحرص على مطابقتها في عمله الفني ؟ وماذا عسى أن تكون — مثلا — تلك « الماهية » التي يتطابق معها المعبد اليوناني ؟ بل منذ الذي يستطيع أن يزعم أن بناء مثل هذا المعبد قد شيد على مثال « المعبد » بصفة عامة ؟ ..

ولكن ، على الرغم من كل هذه الاعتراضات ، فإن هيدجر لا يرى حرجا في أن يقول بأن من شأن العمل الفني أن يزيح النقاب — على طريقته الخاصة — عن « حقيقة » وجود الموضوع . ومعنى هذا أنه لا بد لحقيقة الوجود (أو الموضوع) من أن تتجلى عبر العمل الفني . وإنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الانكشاف . وهذا هو السبب في أن العمل الفني الهائل إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها ، وكأنما هو عالم قائم بذاته ، مستغن عن كافة العلاقات . وينظر المرء إلى مثل هذا « العمل » فلا يلمح فيه سوى « حضرة فنية » تكشف بإشعاعها الخاص عن « حقيقة » ظلت — حتى تلك اللحظة — مطوية في ظلام دامس . ولما كانت « الحقيقة » إنما هي دائما « حقيقة » الوجود ، فإن « العمل الفني » لا بد من أن يدنو بنا من « الوجود » .

وهنا يتوقف هيدجر عند تحليل مفهوم « الحقيقة » ، لكي يبين لنا أنه لا مناص للعمل الفني من أن يتخذ صورة « تفتح » أو « انكشاف » للوجود ، وكأن « الحقيقة » تظهر

من مكنمها على يد الفنان ، لكي تتجلى على صورة « حضرة فنية » . ولا قيام للعمل الفني ، اللهم إلا إذا امتدت جذوره في أعماق الطبيعة ، بحيث يبدو وكأنما هو ينبثق من الأرض . ولكن العمل الفني لا بد في الوقت نفسه من أن يظهر على صورة عالم يخلفه الفنان ، ويثبت دعائمه فوق الأرض . ويضرب هيدجر مثالا لذلك فيقول إن المعبد اليوناني يفتح أمامنا عالما بأكمله ، ولكنه في الوقت نفسه يوطد دعائم هذا العالم فوق أرض بعينها تبدوا وكأنما هي تربته الأصلية . وحينما ينبثق « العمل الفني » على صورة « عالم » يحاول السيطرة على « الأرض » من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات ، فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك « العالم » الذي يريد أن يتجلى ويتفتح ، وبين تلك « الأرض » التي تميل إلى الاختفاء والتستر . وربما كانت كل فاعلية « العمل الفني » إنما تنحصر في هذا الصراع الذي ينشب بين « العالم » و « الأرض » .

والواقع أنه لا بد للعالم من أن يواجه الأرض : فإن « العالم » يمثل التفتح والظهور ، والتجلى ، في حين أن « الأرض » تمثل الانطواء ، والاستغلاق ، والتستر ! وحينما يحاول الفنان أن يستقدم « الأرض » إلى عالم التفتح والظهور والاستجلاء فإنه إنما يقوم بجهد يشاق من أجل الانتصار على ما في « الأرض » من نزوع نحو التستر والكمون والانطواء . ولا تتحقق « وحدة » العمل الفني إلا من خلال هذا الصراع الحاد الذي ينشب بين « الأرض » و « العالم » . ومعنى هذا أن « العمل الفني » لا يصل إلى مرحلة التوازن التي يبدو فيها مستقرا هادئا « قارافي ذاته » (على حد تعبير فلاسفة الإسلام) ، اللهم إلا بعد أن يكون قد اجتاز مرحلة الصراع الحاد بين « الأرض » و « العالم » . ولما كان من شأن « العمل الفني » — كما سبق لنا القول — أن يستقدم « الحقيقة » إلى عالم النور ، فإنه لا بد للإنتاج الجمالي من أن يجيء حاملا لآثار هذا الصراع الدامي بين الظاهر والخفي ، أو بين المتفتح والمستغلق ، أو بين المتجلى والمتستر . وهكذا يعود هيدجر فيقرر مرة أخرى أن كل مهمة « العمل الفني » إنما تنحصر في تحقيق عملية « تفتح الموجود » ، بحيث تنبثق « الحقيقة » أمام عيوننا وكأنما هي النور الذي يبدد ظلمات الأرض . وليس « الجمال » — في نظر هيدجر — سوى مظهر من مظاهر تجلي « الحقيقة » حينما تفتح بكل معنى الكلمة ، أو حينما تبدى بكل بهائها ونصاعتها .

وأخيرا يقف هيدجر وقفة طويلة عند صلة الفن بالحقيقة ، لكي يخلص من كل هذه الدراسة المدققة العميقة إلى القول بأن « كل فن إنما هو في جوهره ضرب من الشعر » وهيدجر هنا إنما يفهم « الشعر » بمعنى واسع ، لأنه يتردد إلى الأصل الاشتقائي للكلمة

اليونانية ، فيفهم « الشعر » بمعنى « الإنشاء » أو « الإبداع » أو « الخلق » .
 وحينما يقرر هيدجر أن سائر الفنون من معمار وتصوير وموسيقى ونحت إنما ترتد إلى الشعر ، فإنه لا يعنى بذلك أن لفن القول ضربا من الصدارة على فنون التجسيم أو التلوين أو التنعيم ، بل هو يعنى بذلك أن كل فن من الفنون لا بد من أن ينطوى على « عملية إبداعية » يحاول فيها الفنان أن يجعل من « الظاهر » تعبيراً عن « الباطن » ، وكأن « المظاهر » نفسها قد أصبحت « حقائق » ! فالفنان يحقق عملا خارجيا تتجلى فيه — لأول مرة — حقيقة متخفية استطاع هو بقدرته الإبداعية أن يستقدمها إلى عالم النور !... حقا إن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه صورة من صور استخدامنا للأرض ، ولكن الفنان لا يستعين بالأرض إلا لكي يثبت دعائم ذلك « العالم » الذى يريد أن يوطد أركانه . فالفنان لا « يخلق » تلك « الحقيقة » التى ينتزعها من مكمنها ، لكي يظهرها لنا بكل وضوح فى عالمه الفنى الخاص ، وإنما كل ما هنالك أنه يستقدم « الحقيقة » من طوايا « الأرض » ، لكي يذيعها على الناس فى صورة « عمل فنى » هو بمثابة « عالم إنسانى » قائم بذاته . ولعل هذا ما عبر عنه المصور الألمانى ألبرت دورر Albert Duere (١٤٧١ — ١٥٢٨) حينما قال : « إن الفن — فى الحقيقة — كامن فى الطبيعة ، وكل من يستطيع إنتزاعه منها لا بد من أن يصبح قديراً على الاحتفاظ به » .
 وليس « الانتزاع » الذى يتحدث عنه هذا المصور سوى عملية استخراج للحقيقة من مكائنها ، حتى تأخذ مكانها تحت الشمس على صورة « عمل متحقق » ينطق بقدرة الإنسان على استقدام « الأرض » إلى عالمه الخاص !

و « الشعر » أيضا جوهر الفنون ، لأن الشعر « لغة » ، واللغة هى أداة الإنسان لتحقيق « العلانية » : وإظهار المستخفى ، أو هى تجلئ الموجود البشرى فى العالم الخارجى . وإذا كان « وجود » الصخرة أو النبات أو الحيوان لا يعرف « تفتحاً » — على حد تعبير هيدجر — فذلك لأن كل هذه الموجودات لا تملك « لغة » تتخذ منها سبيلا إلى التجلى أو الانتشار . وما دامت « اللغة » هى المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلانية ، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط المتخفى ، فليس ما يمنعنا من أن نقول إن كل فن هو فى جوهره صورة من صور « اللغة » . وحسبنا أن ننظر إلى فنون كل شعب من الشعوب لكي نقرأ لغة هذا الشعب فى التعبير عن العالم ، والأرض ، والصراع الحاد القائم بينهما ، وشتى مظاهر تفتح الوجود . وكأ أن للغة طابعا تاريخيا ، فإن للفن

أيضا صبغته التاريخية التي تجعل منه مظهراً ليقظة شعب ما من الشعوب في سعيه نحو اكتساب حقيقته، وتأكيد عالمه الخاص. ومن هنا فإن سائر الفنون التاريخية التي نلتقى بها لدى شتى الشعوب إنما هي مجرد محاولات قام بها البشر في بيئات مختلفات من أجل إظهار المستخفى في باطن أروضهم، وإعلانه على صورة عالم خاص يكون ناطقاً بلسانهم. وهذا هو السبب في أن الفن قد تجلى — في كل زمان ومكان — على صورة محاولة مضنية من أجل تأسيس عالم خاص يكون بمثابة مظهر لتفتح الوجود أو ظهور الحقيقة...

... تلك خلاصة سريعة لأهم المعالم البارزة في فلسفة هيدجر في الفن. ونحن لا ننكر أننا قد اضطررنا — في بعض الأحيان — إلى الاجتزاء بالخطوط العريضة لهذه الفلسفة، دون الدخول في التفاصيل الجزئية التي قد تبدو فيها طرافة هيدجر أو أصلاته، ولكننا قد حاولنا — على كل حال — أن نقدم للقارئ صورة أمينة لهذه الفلسفة الجمالية التي لا تخلو من صعوبة. ولا بد من أن يكون القارئ قد لاحظ معنا أنه لا سبيل إلى فهم هذه الفلسفة في استقلال عن مذهب هيدجر العام. فإن فهم الفيلسوف الألماني الكبير لماهية الفن قد ارتبط بنظرية خاصة في « الحقيقة ». ولكن ربما كان من بعض أفضال هيدجر على التفكير الجمالي أنه قد حرره من تلك التأملات العقيمة التي كانت تدور حول « عبقرية » الفنان، و« الإلهام ». وما إلى ذلك من مواضيع تقليدية أنصرف إليها في العادة كل اهتمام الباحثين في الفن. وقد اصطنع هيدجر في دراسته للعمل الفني منهجاً جديداً هو ما اصطلاحنا على تسميته باسم « منهج الظواهر » (أو المنهج الفينومولوجي)، فاتخذ من « العمل الفني » ظاهرة معاشة حاول أن يصفها لنا وصفاً علمياً دقيقاً. ومهما كان من أمر المآخذ العديدة التي وجهها بعض مؤرخي الفلسفة إلى هذا المنهج: فإن من المؤكد أن هيدجر حين اصطنع هذا المنهج إنما كان مسائراً في نزعته هذه للاتجاهات الحديثة في علم الجمال، ألا وهي الاتجاهات التي تركز كل اهتمامها في « العمل الفني » وحده.

الفن شكلٌ ورَمزٌ

كاستور

الفصل الحادى عشر

فلسفة الفن عند كاسيرر

إذا كنا قد تحدثنا عن فلسفة هيدجر فى الفن ، فربما كان من واجبنا أيضاً أن نعرض بالبحث لفلسفة زميل آخر له يشترك معه فى الانتساب إلى الأصل الألمانى ، وإن كان الأول منهما قد اشتهر فى موطنه الأصلى ، بينما عرف الثانى منهما على صعيد الفكر العالمى على أثر هجرته من ألمانيا ، وانتقاله إلى أمريكا . وعلى حين أن هيدجر لم يضع كتاباً مستقلاً فى الفن ، وإن كان قد اهتم بدراسة الشعر فى أكثر من كتاب ، نجد أن كاسيرر قد وجه جانباً غير قليل من اهتمامه إلى دراسة الفن ، فتعرض للفلسفة الجمالية فى كتابه المشهور : « فلسفة الأشكال الرمزية » ، وفى كتاب آخر له باللغة الإنجليزية ظهر عام ١٩٤٤ بعنوان : « مقال عن الإنسان : Essay on Man »^(١) .

وقد ولد إرنست كاسيرر بمدينة برسلاو بألمانيا فى ٢٨ يوليه سنة ١٨٧٤ ، ولم يكن فى حياته الدراسية تلميذاً نابهاً ، ولكنه واصل مع ذلك دراساته العليا ، فكان أن التحق بجامعة برلين فى الثامنة عشرة من عمره ، بقصد دراسة القانون ، تنفيذاً لرغبة والده . ولكنه لم يلبث أن انصرف عن دراسة القانون ، واتجه إلى دراسة الفلسفة والأدب ، كما راح يحرص على تزويد نفسه بالكثير من المعارف فى الفن والتاريخ . وسرعان ما ارتحل كاسيرر إلى جامعتى ليبزج وهايدلبرج باحثاً عن أساتذة ممتازين فى الفلسفة والفن ، إلى أن سمع بقيام حركة فلسفية هائلة فى جامعة برلين على يد أساتذتين كبيرين هما هرمان كوهين Cohen وجورج زمل Simmel فلم يلبث أن عاد إلى هذه الجامعة للاستماع إلى محاضرات هذين الأساتذتين . واستطاع كاسيرر الحصول على درجة الدكتوراه من جامعة ماربورج برسالة ممتازة ناقش فيها نظرية المعرفة عند ديكارت ، ثم عاد بعد ذلك إلى برلين حيث عكف على دراسة نظرية المعرفة فى الفلسفة الحديثة ، وأخرج للناس فى

(١) انظر التلخيص القيم الذى كتبه الدكتور أحمد حمدى محمود لهذا الكتاب بمجلة « تراث

سن الثانية والثلاثين مجلداً ضخماً في « مشكلة المعرفة » سنة ١٩٠٦ ، لم يلبث أن أتبعه بالجزء الثاني منه في عام ١٩٠٨ وبعد ذلك بأربع سنوات أصدر كاسير كتاباً فلسفياً آخر كان بمثابة إرهابٍ بمذهبه الفلسفي العام ، ألا وهو كتاب « الجوهر والوظيفة » . ثم وقعت الحرب العالمية الأولى ، فأنتج تفكير كاسير إلى مشكلات الحرب والسلام والحرية والسياسة ، وكانت ثمرة تأملاته هي كتاب « الحرية والشكل » الذي تعرض فيه لدراسة تفكير كل من لسنج وشيلر وكانت وجيته وغيرهم من أنصار الحرية في الفكر الألماني . وعكف كاسير بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى على النظر في الصور أو الأشكال الرمزية للفكر البشري ؛ بما فيها اللغة والأسطورة والطبوس الدينية والفنون ، فأخرج للفكر المعاصر مجلدات ثلاثة ضخمة ظهرت في الفترة ما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٢٩ . وهذه المجلدات الثلاثة التي أطلق عليها كاسير اسم « فلسفة الأشكال الرمزية » هي التي عملت على وضع اسمه جنباً إلى جنب مع أسماء كل من برجسون ، وكروتش ، وديوي ، وسانتايانا ، ووايتهد ، وهيدجر ، وغيرهم من أقطاب الفلسفة في القرن العشرين . ولما تولى هتلر زمام الحكم في ألمانيا ، أثر كاسير مغادرة بلاده ، وقبل منصب الأستاذية بإحدى جامعات السويد حيث بقى هناك ست سنوات نشر خلالها كتابه « الحتمية واللاحتمية في علم الفيزياء الحديث » كما كتب كتاباً آخر عن ديكرات وصلته بالملكة كريستينا . ولما نشبت الحرب العالمية الثانية ، أثر كاسير الهجرة إلى الولايات المتحدة ، فاستقل آخر باخرة سمح لها الألمان بالسفر إلى أمريكا ، ملجأ دعوة جامعة ييل Yale ، وقضى هناك حيناً من الزمن ، ثم انتقل إلى جامعة كولومبيا ، وكانت وفاته في ١٣ أبريل سنة ١٩٤٥ أثناء قيامه بالتدريس بنيويورك . وقد كان الجزء الرابع من كتابه « مشكلة المعرفة » تحت الترجمة ، حين توفي كاسير ، مخلفاً وراءه الكثير من المخطوطات القيمة . ومن بين الكتب التي نشرت له بعد وفاته كتاب « أسطورة الدولة : The Myth of the State » الذي كان قد كتبه بالإنجليزية ، أسوة بما فعله في كتابه السابق « مقال عن الإنسان » . وقد ترجم إلى الإنجليزية بعد وفاته كتابه الضخم في « الأشكال الرمزية » ، وصدرت أجزاؤه الثلاثة في السنوات ١٩٥٣ و ١٩٥٥ و ١٩٥٧ على التعاقب ، كما ترجمت له سوزان لانجر كتاباً آخر بعنوان « اللغة والأسطورة » ... إلخ .

ولا سبيل إلى فهم فلسفة كاسير في الفن إلا بالوقوف على نظراته الفلسفية العامة ، فإن الفن عنده لا يخرج عن كونه مظهرًا من مظاهر الحضارة البشرية ، بما فيها الأسطورة ، والدين ، واللغة ، والتاريخ ، والعلم ... إلخ . وليس الإنسان في نظر كاسير

مجرد « حيوان ناطق » ، بل هو أولاً وبالذات « حيوان رامن » أو « حيوان صانع للرموز » . وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات ، بل هي شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته ... إلخ . وتبعاً لذلك فإن كاسيرر يرى أن « فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخالص » ، وأن مكانة الفن في مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الإنسان اصطناعها في فهمه للعالم ...

والحق أن التفسيرات العديدة التي قدمها لنا الفلاسفة قديماً وحديثاً للظاهرة الفنية قد تذبذبت دائماً بين قطب الذاتية وقطب الموضوعية ، ولكن بيت القصيد في رأى كاسيرر ألا يحاول الفيلسوف إغفال أحد هذين القطبين لحساب الآخر ، أو الاختصار على إبراز الواحد منهما دون الآخر . ولا يرى كاسيرر مانعاً من استعراض بعض النظريات التقليدية في الفن ، فنراه يناقش نظرية المحاكاة ، ونظرية التعبير ، ومذاهب الشكليين ، وآراء القائلين بالتوحيد بين الفن واللعب ، وتفسير أنصار التحليل النفسي للنشاط الفني ، وغير ذلك من النظريات القديمة والحديثة في تأويل الظاهرة الفنية . وليس في وسعنا — بطبيعة الحال — أن نتعقب مناقشات كاسيرر الطويلة لكل هذه النظريات ، وإنما حسبنا أن نشير إلى حرصه البالغ على فهم النشاط الفني في مظهره التكاملي بوصفه نشاطاً حضارياً لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة ، بل يقوم أصلاً على تمثيل الواقع في صورة مركزة . والواقع أن نقطة البدء في فلسفة كاسيرر الجمالية إنما هي رفضه للنظرية التقليدية التي كانت تعد الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجى ، ولكن كاسيرر يلاحظ أن أشد المتحمسين لهذه النظرية قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التسليم بأن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد تكرار آلى للواقع ، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية . هذا إلى أن « ذاتية » الفنان التي تلعب دوراً كبيراً في إنتاجه الفني ، قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعاً أعمى . وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ ، بدليل أنها لا تحقق أغراضها في جميع الحالات ، فربما كان من واجب الفن أن يأخذ بيد الطبيعة ، بحيث يعمد (عند اللزوم) إلى تصحيحها أو تكملتها أو سد ما فيها من ثغرات . ومن هنا فقد ظهر بين أنصار مذهب « المحاكاة » فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعى ، بدلاً من الاختصار على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها ، دون أدنى تمييز . وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله

الفنان على الطبيعة لن يكون — وفقاً لمنطق هذه النظرية — سوى ضرب من الخيانة : إذ كيف يعدل الفنان من نموذجه دون أن يشوهه أو يسيء إليه ؟ أو كيف يتجاوز الفنان واقع الأشياء ، دون أن يتعدى قوانين الحقيقة ؟ ومن جهة أخرى ، كيف يمكن أن نجعل من بعض الفنون — مثل فن الشعر الغنائى — مجرد تكرار للواقع أو نقل عن الطبيعة ؟ أفلا يجدر بنا إذن أن نرفض تلك النظرية الكلاسيكية التى تحيل النشاط الفنى كله إلى عملية وصف للطبيعة أو تقليد للعالم التجريبي ؟ (١) .

وهنا نجد أنفسنا إزاء نظرية جديدة فى الفن ، عمل على الدفاع عنها فلاسفة وأدباء عديدون مثل روسو وجوته وغيرهما ، وأصحاب هذه النظرية يقررون أن مهمة الفن لا تنحصر فى تقليد الجمال الطبيعى ، أو محاكاة الأشكال الواقعية ، بل هى تتمثل على وجه الخصوص فى خلق بعض الأشكال ، أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية ، بحيث يتجلى فى العمل الفنى طابع شخصى يحىء مميّزاً له عن كل ما عده . وقد دافع عن هذه النظرية بصفة خاصة الشاعر الألمانى الكبير جوته Goethe فقال إن النشاط الفنى نشاط تشكيلى إبداعى ، وبالتالي فإن دور الفنان لا ينحصر فى خلق الجمال ، بل هو يتمثل فى إبداع وحدات متماسكة ذات طابع خاص ، أو خلق صور متسقة تحمل شخصية متكاملة . صحيح أن من شأن الفن بالضرورة أن يحىء معبراً عن انفعالات أو عواطف ، ولكن الطابع التشكيلى للفن — فى نظر جوته — أهم بكثير من طابعه التعبيرى . والحق أن الفنان الذى قال عنه جوته إنه « نصف — إله » إنما هو إنسان قد تحرر من الهم والخوف ، فهو يسعى جاهداً فى سبيل ممارسة قدرته الإبداعية ، ومن ثم فإنه يلتمس فيما حوله مادة غفلاً يستطيع أن يشيع فيها من روحه !

وعلى حين أن جوته كان يؤكد دور « المادة » فى عملية النشاط الفنى ، خصوصاً وأنه قد جعل من الفن عملية تشكيلية ، نجد أن الفيلسوف الإيطالى كروتشه وأتباعه يفضون من قيمة هذا العنصر المادى ، إن لم نقل بأنهم يغفلونه تماماً ، لكى يقتصروا على القول بأن الفن تعبير ، دون الاهتمام بطريقة هذا التعبير ، ولا بالوسائل المستخدمة فى تحقيقه ...

والواقع أن الأمر الوحيد الهام — فى نظر كروتشه — إنما هو « حدس » الفنان ، لا الجهد الذى يقوم به فى سبيل تجسيم هذا الحدس فى مادة خاصة . وإذا كان للمادة أدنى

قيمة في نظره ، فذلك باعتبارها واسطة تكتيكية ، لا باعتبارها أداة جمالية . ولا شك أن نزع كروتشه المثالية هي التي أملت عليه — فيما يقول كاسير — الاقتصاد على إبراز الطابع الروحي الخالص للعمل الفني . ومن هنا فقد جعل كروتشه من الطاقة الروحية بأسرها مجرد قوة تستنفد في تشكيل الحدس وحده . وبمجرد ما تتحقق هذه العملية ، يكون الإبداع الفني — في رأى كروتشه — قد وصل إلى تمامه : وأما كل ما يجرى بعد ذلك ، فهو لا يخرج عن كونه مجرد تنفيذ خارجي لا صلة له بماهية العمل الفني نفسه ، بل هو أداة ضرورية لتوصيل الحدس إلى الآخرين ، فهو خارج بطبيعته عن صميم الإنتاج الفني الأصلي . وفات كروتشه أن الألوان ، والخطوط ، والإيقاعات ، والكلمات ، بالنسبة إلى المصور العظيم ، والموسيقار الكبير ، والشاعر الحقيقي ، ليست مجرد جزء من أجزاء جهازه التكتيكي فحسب ، وإنما هي أيضا مراحل ضرورية داخلية في صميم عملية الإنتاج الفني نفسها .

ولا تصدق هذه الحقيقة على الفنون التمثيلية فقط ، بل هي تصدق أيضا على الفنون التعبيرية . وآية ذلك أن « الانفعال » في الشعر الغنائي نفسه لا يمثل السمة الأساسية أو الطابع الرئيسي لهذا الفن . حقا إن الشعراء الغنائيين إنما هم أولئك الذين يعبرون عن أعمق المشاعر الإنسانية ، كما أن الفنان الذي لا يتمتع بأية عاطفة جياشة أو إحساس قوى لن يكون في وسعه أن يقدم لنا إعمالا فنيا تافها ضجلا ضئيل الشأن ، ولكن هذه الحقيقة التي لا مرء فيها ليست مبررا كافيا للقول بأن كل مهمة الشاعر الغنائي — أو الفنان بصفة عامة هي الإفصاح عن مشاعره أو التعبير عن عواطفه . ولهذا يرفض كاسيرر عبارة الفيلسوف الإنجليزي ، كولنجوود Collingwood التي يقول فيها إن كل مهمة الفنان هي العمل على التعبير عن عاطفته ، كما يأبى التسليم معه بأن كل عبارة ينطق بها الإنسان ، أو كل حركة يقوم بها ، إنما هي في حد ذاتها عمل فني . وحجة كاسيرر في هذا الرفض أن الإنتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية بنائية أو تركيبية ، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الأعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التي يقوم بها الإنسان ، لأن أمثال هذه الأرجاع لا تنطوي على أية تلقائية حقيقية . ولا شك أن عنصر « الغائية » — أو الرغبة في الوصول إلى بعض الأهداف — عنصر ضروري في كل تعبير فني . فليس في استطاعتنا أن نعد أفعالا تخلو تماما من كل طابع غائي أفعالا جمالية ، وكأن كل نشاط بشري هو في حد ذاته إبداع فني ! والحق أن الإبداع الفني ليس مجرد « تعبير » ، بل هو أيضا « تمثيل » و « تأويل » . وحتى لو نظرنا إلى الشاعر الغنائي ،

فإننا لن نجد أنفسنا بإزاء إنسان عاطفى يقتصر على التعبير عن أهوائه وانفعالاته ، بل سنجد أنفسنا بإزاء فنان مبدع يعمل على تشكيل أحاسيسه وتنظيم عواطفه وتركيب عمله الفنى . وفارق كبير بين الفنان والرجل العاطفى الصرف : فإن الفنان مستغرق فى تأمل الصور وإبداع الأشكال ، فى حين أن الرجل العاطفى مستغرق فى لذته الخاصة ، منهك فى الاستمتاع بعواطفه الذاتية ، وكأنما هو يستمرئ حياته الوجدانية بما فيها من غبطة وسرور ، أو حزن وأسى . ولهذا يقرر كاسيرر أن الطابع الذاتى لا يبدو أوضح فى الشعر الغنائى منه فى أى شكل آخر من أشكال الفن . ومهما كان من تلك العواطف التى يعبر عنها الشاعر ، فإن القصيدة الغنائية — كأى عمل فنى آخر — لا بد من أن تجيء منظوية على عملية « تجسيم » أو « تحقيق موضوعى » . ولعل هذا ما فطن إليه الشاعر الفرنسى الكبير ما لازمه حينما قال : « إن الشعر لا يصنع من أفكار ، بل من ألفاظ » ! أجل ، فإن الشعر — غنائيا كان أم دراميا — إنما يقوم على مجموعة من الصور ، والأصوات ، والإيقاعات ، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً كل موحد لا يقبل التجزئة . وهنا يقرب كاسيرر الفن من سائر الأشكال الرمزية الأخرى ، فيقرر أنه ليس مجرد نسخ حقيقة جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو واحد من تلك السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية . ولكننا لا نكتشف الطبيعة — عبر الفن — على نحو ما يراها العالم ، أو على نحو ما تتصورها لغة العلم ، فإن الجهد العلمى يقتضى تصنيف إدراكاتنا الحسية وإدراجها تحت بعض المعانى العامة أو القواعد الكلية من أجل إعطائها معنى موضوعياً ، فى حين أن الجهد الفنى لا يتطلب مثل هذا التصنيف ، ولا يبنى التوصل فى خاتمة المطاف إلى ضرب من التبسيط . ومع ذلك فإن « العمل الفنى » يتضمن — بوجه ما من الوجوه — فعلاً من أفعال « التكثيف » و« التركيز » . ولكن ، على حين أن كلا من اللغة والعلم إنما يهدف إلى اختزال الواقع أو اختصاره ، نجد أن الفن إنما يهدف إلى تقوية الواقع وزيادة شدته . وبينما يقوم كل من العلم واللغة على عملية أساسية واحدة هى عملية « التجريد » نجد أن الفن فى جوهره عملية « تجسيم » أو « تحقيق عينى » مستمر . وإذا كان من شأن العالم أن يبحث عن السمات الجوهرية للشيء ، حتى يفسر شتى خصائصه الجزئية بإرجاعها إلى تلك السمات ، فإن الفنان — على العكس من ذلك — لا يسلم بمثل هذا النوع من التبسيط التصورى أو التعميم الاستنباطى . والواقع أن الفن لا يبحث فى كيفيات الأشياء أو أسبابها ، بل هو يرمى إلى تزويدنا بضرب من العيان أو الحدس الذى يكشف لنا عن

أشكال تلك الأشياء . ولكن مثل هذا الحدس لا ينطوى على أى تكرار للواقع ، فضلاً عن أنه لا يعيد إلى إدراكنا شيئاً كان موجوداً لدينا من دى قبل ، وإنما هو فى صميمه كشف حقيقى أصيل . وكل ما هنالك أن العالم مكتشف لوقائع الطبيعة وقوانينها ، فى حين أن الفنان مكتشف لأشكالها وصورها . وقد فطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين فى كل زمان ومكان ، فكان الفن فى نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئى . ولعل هذا ما عناه ليوناردو دافنشى حينما قال إن المصور والمثال هما المعلمان العظيمان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئى . والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ليس منحة طبيعية أو هبة فطرية ، بل هو درس نتلقاه على أيدي كبار الفنانين . وأبسط دليل على ذلك أننا ربما نكون قد التقينا بموضوع ما فى تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات ، دون أن نكون قد رأينا « شكله » أو « صورته » . ومن هنا فإننا قد نقع فى حيرة كبرى لو طلب إلينا أن نصف خصائص هذا الموضوع ، أو أن نحدد تأثيراته ، أو أن نصف شكله المرئى الخالص . والفن إنما هو الذى يجيء فيسد هذه الثغرة : لأننا هنا إنما نحيا فى عالم الأشكال الخالصة أو الصور النقية ، لا فى عالم التحليل التجريسي للموضوعات الحسية ، أو الدراسة الموضوعية للآثار الحسية^(١) .

والحق أن العلم إنما يعنى التجريد ، والتجريد لا بد من أن يؤدى إلى الحد من ثراء الواقع ، أو العمل على إجدابه . ومن هنا فإن أشكال الأشياء — على نحو ما تصفها لنا المفاهيم العلمية — سرعان ما تستحيل إلى صيغ مبسطة ، وكأن فى وسع الصيغة العلمية الواحدة — كقانون نيوتن مثلاً — أن تفسر لنا كل بناء العالم المادى ، أو كأن من شأن التجريدات العلمية أن تستوعب الحقيقة الخارجية بأسرها ! ولكننا بمجرد ما ندنو من عالم الفن ، فإن مثل هذه النظرة التبسيطية سرعان ما تبدو ضرباً من الوهم . وذلك لأن للأشياء من المظاهر ما لا حصر له ، فضلاً عن أن ظواهر العالم تتغير باستمرار من لحظة إلى أخرى ، حتى لقد يكون من العبث أن نحاول فهم الأشياء بالاتجاه إلى بعض الصيغ العامة المبسطة . وإذا كان هرقليطس قد قال قديماً إننا نرى الشمس جديدة كل يوم ، فربما كان هذا القول صحيحاً ، ولكن لا بالنسبة إلى شمس العالم ، بل بالنسبة إلى شمس الفنان ! وحينما نقول عن مصورين إنهما يرسمان « نفس » المنظر ، فإننا نصف خبرتنا الجمالية وصفا بعيداً كل البعد عن الصحة . وآية ذلك أن هذا التطابق المزعوم بين المنظرين إنما هو

— من وجهة نظر الفن — مجرد وهم . فليس في استطاعتنا أن نتحدث عن « شيء » واحد بعينه ، حتى حينما يكون المصوران بإزاء « موضوع » واحد بعينه . والنسب في ذلك أن المصور لا ينسخ موضوعاً تجريبياً بعينه ، أو هو لا ينقل شيئاً محسوساً بكل تفاصيله وجزئياته ، وإنما هو يقدم لنا عن « الموضوع » (سواء أكان جبلاً أم نهراً أم غديراً أم غير ذلك من مناظر الطبيعة) صورة فردية ، جزئية ، وقتية . ومعنى هذا أن المصور ينقل إلينا على القماش إحساسه بـ « جو » الأشياء ، وتعبيره الخاص عن تلاعب الأضواء والظلال ، معتمداً في ذلك على إدراكه الحسى ، وخياله ، وشتى قواه الذهنية . ولا شك أن إدراكنا الجمالى أخصب ، وأعقد ، وأشد تنوعاً ، من إدراكنا الحسى العادى : فإننا نقتصر في تجربتنا العادية على إدراك السمات الثابتة المشتركة للموضوعات ، في حين أننا نحاول في خبرتنا الجمالية الوقوف على الخصائص النوعية للأشياء ، والفروق الدقيقة المميزة لها . ولهذا يقرر كاسيرر أن الخبرة الجمالية مشحونة بالإمكانات اللامتناهية التى تظل غير متحققة في مجال التجربة الحسية العادية . وأما في العمل الفنى ، فإن هذه الإمكانات تستحيل إلى وقائع : إذ تخرج إلى عالم النور وتتخذ لنفسها أشكالاً محددة . وربما كان من بعض مزايا الفن ، إن لم نقل من أعمق آثاره ، أنه يكشف لنا عن بعض تلك الجوانب الخفية من الواقع ، فيرينا من الأشياء ما لا عهد لنا به في التجربة الحسية العادية .

وقد نجد أنفسنا مدفوعين في بعض الأحيان إلى القول بأن الفن وليد المزاج الشخصى ، أو أن العمل الفنى — على حد تعبير إميل زولا — إنما هو ركن من أركان الطبيعة قد نظر إليه من خلال مزاج خاص ، ولكن الواقع أن « المعادلة الشخصية » ليست هى كل شيء في العمل الفنى . والحق أننا حينما نستغرق في إدراك أى عمل فنى عظيم ، فإننا لا نشعر بأدنى فاصل بين العالمين : الذاتى والموضوعى . والسبب في ذلك أننا عندئذ لا نحيا في عالم الأشياء المادية التى اعتدنا أن نراها في تجربتنا المألوفة ، كما أننا في الوقت نفسه لا نحيا في عالم فردى محض ، بل نحن نمتد إلى ما وراء هذين العالمين ، لكى نحيا في ملكوت الأشكال التجسيمية ، والموسيقية ، والشعرية ، وهى تلك الأشكال التى تتمتع بضرب من « الكلية » الحقيقية Real universality ولو لم يكن العمل الفنى سوى مجرد ثمرة عابرة لنشاط فردى محض ، أو نتيجة عرضية لجهد شخصى بحت ، لما كان في إمكانه أن يحظى بأدنى قبول عام ، أو أن يلقى أى أصداً لدى الآخرين ، ولكن الحقيقة أن خيال الفنان لا يخترع أشكال الأشياء (بطريقة تعسفية صرفة) بل هو يكشف لنا عنها

في صورها الحقيقية ، حتى يتسنى لنا أن نراها ونتعرف عليها . حقاً إن الفنان يتخير جانباً ما من جوانب الواقع ، ولكن عملية « التخير » هي في الوقت نفسه عملية « تحقيق موضوعي » Objectification . وحينما نعلم إلى اتخاذ وجهة نظر الفنان ، أو حينما نتخذ من « منظوره » منظوراً لنا ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال عيانه الخاص . وعندئذ قد يخيّل إلينا أننا لم نر العالم قط من قبل في هذا الضوء الخاص . ولكننا مع ذلك نشعر شعوراً أكيداً بأن هذا الضوء ليس مجرد ومضة سريعة خاطفة ، بل هو قد أصبح — بفضل العمل الفني نفسه — نوراً ثابتاً قابلاً للاستمرار . وما دام الواقع قد انكشف لنا في هذا العمل الفني على ذلك النحو الخاص ، فلم يعد في وسعنا سوى أن نستمر في رؤيته بتلك الطريقة المعينة ، أو في ضوء ذلك الشكل الخاص (١) .

وهنا يقرر كاسيرر أنه لا موضع لاستبقاء تلك التفرقة التقليدية بين الفنون التمثيلية والفنون التعبيرية ، بحجة أن الأولى منها موضوعية ، في حين أن الثانية ذاتية . وحجة كاسيرر في هذا الصدد أن أعمال بعض كبار الشعراء الغنائيين من أمثال جوته ، وهلدزلن ، وشلي ، وورد سوورث ، وغيرهم ، ليست مجرد قطع مبعثرة غير متماسكة من حياة هؤلاء الشعراء ، بل هي أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حتى ، فهي تضع بين أيدينا صوراً خصبة لواقع الوجود البشري . وعلى حين أن المصورين والنحاتين يكشفون لنا عن « أشكال الأشياء الخارجية » ، نجد أن الشعراء ورجال الدراما يكشفون لنا عن « أشكال حياتنا الباطنية » . والحق أن الشاعر الدرامي إنما يكشف لنا — من خلال بعض الشخصيات والمواقف — عن نظراته الخاصة إلى الحياة البشرية ككل ، في عظمتها وضعفها ، في جلالها وتفاهتها ، في روعتها وعيشها ... إلخ : وليس من شأن الفن — كما قال جوته — أن ينافس الطبيعة في سعتها وعمقها ، بل حسبه أن يتوقف عند ظاهر الوقائع الطبيعية ، لكي يستخرج منها عمقا خاصاً يكون هو سر قوته . فالفن يبلور اللحظات العليا من تلك المظاهر السطحية ، وذلك عن طريق استخلاصه لما فيها من اطراد ، وانسجام ، وتناسق ، وكال ، وجمال ، وتناسب محكم . وليس من شك في أن « تثبيت » هذه اللحظات العليا من الظواهر لا يعني محاكاة الأشياء الطبيعية ، كما أنه لا يعني في الوقت نفسه الاقتصار على تسجيل بعض الإحساسات

الخاصة . وتبعاً لذلك فإن الفن تأويل جديد للواقع ، ولكنه تأويل يقوم على « الحدوس » لا على « التصورات » ، وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية ، لا من خلال وساطة الفكر .

وقد درج الكثير من الفلاسفة — منذ أيام أفلاطون حتى عهد تولستوى — على اتهام الفن باستثارة الانفعالات ، وتهيج العواطف ، وإشاعة ضرب من الاضطراب في نظام حياتنا الأخلاقية ؛ فكان أفلاطون مثلاً يقول إن خيالنا الشعري مرتع خصيب لنمو الشهوة والغضب والرغبة والألم في نفوسنا ، بينما كان تولستوى يرى في الفن مصدراً للعدوى ، ويعتبر النشاط الفنى مجرد انتقال لهذه العدوى الوجدانية من نفس الفنان إلى نفوس الناس . ولم يقتصر تولستوى على إغفال عنصر هام من عناصر النشاط الفنى ، ألا وهو عنصر « الشكل » بل هو قد تناسى أيضاً أن عنصر « الانفعال » المتمثل في العمل الفنى لا بد من أن يكتسب على يد الفنان دلالة جديدة وطابعاً مختلفاً . وآية ذلك أن الشاعر حين يصوغ انفعاله ، فإنه يقدم لنا « صورة » لهذا الانفعال تختلف في كثير أو قليل عن الانفعال نفسه . وليس معنى هذا أن « الانفعال » المعبر عنه يفقد شيئاً من قوته بسبب استحالته إلى « صورة فنية » وإنما كل ما هنالك أنه يصبح شفافاً ، بعد أن كان أشبه ما يكون بقوة مظلمة أو حقيقة معتمة هيئات لنا أن ننفذ إلى أعماقها . وتبعاً لذلك فإن الشاعر الذى يصور لنا بعض الانفعالات ، لا ينقل إلينا عدوى تلك الانفعالات ، بل هو يسمح لنا بالنفاذ إلى أعماق الطبيعة البشرية من خلال تلك العواطف التى يجسمها أمامنا في شخصياته الدرامية . ولهذا فإننا لا نجد أنفسنا في الدراما تحت سيطرة بعض الانفعالات ، أو تحت رحمة بعض العواطف ، بل نحن نشعر بأننا نسيطر على مشاعرنا ، ونهيمن على حياتنا الوجدانية . وإذا كان من شأن الفن الدرامى أن يكشف لنا عن بعد جديد من أبعاد الحياة البشرية ، فذلك لأن هذا الفن يزيد من إحساسنا بعمق الحياة ، وعظمة الإنسان ، وخطورة الحرية ، وجدية المصير البشرى ، وشقاء الضمير الإنسانى ، مما قد تبدو لنا معه حياتنا العادية تافهة ، جَذْبَاء ، ضئيلة الشأن ! وكأن الشاعر الدرامى حين يعبر عن بعض العواطف البشرية ، أو حين يصور لنا بعض المواقف الإنسانية ، إنما يسلط أضواء الوعي على الإمكانات العديدة الراقدة في قلب الحياة ، أو هو يستجمع تلك المعاني الشاردة في متاهات الوجود ، لكي يفتح أمامنا السبيل لفهم أشكال حياتنا الباطنية . وإذن فإن مقياس الامتياز الفنى — فى رأى كاسير — ليس هو درجة العدوى التى يثيرها العمل الفنى ، بل مدى ما يتطوى عليه من قدرة على توضيح أحاسيسنا ،

وتعميق عواطفنا ، وتقوية شعورنا بالحياة .

ولا يرى كاسيرر مانعاً من العودة إلى نظرية أرسطو الكلاسيكية في « التطهير » (أو الكاثارسيس : Catharsis) من أجل إظهارنا على دلالتها الحقيقية في صميم خبرتنا الجمالية . والواقع أن « التطهير » لا يعنى تغير الطابع أو الكيفية المميزة للانفعالات نفسها ، بل هو يعنى تغير النفس البشرية ذاتها فالشعر الدرامى يساعد النفس على اتخاذ موقف جديد من انفعالاتها ، إذ لا تعود النفس تحس بأى اضطراب أو أى انزعاج بسبب معاناتها لانفعال الخوف أو الشفقة مثلاً ، بل تشعر بأنها قد أصبحت فى حالة سكونية وسلام بسبب هيمنتها على تلك الانفعالات ، ومعنى هذا أننا بمجرد ما نخطو الخطوة الأولى نحو عتبة الفن ، فإننا نخلف وراء ظهورنا ضغط أهوائنا ، وقهر انفعالاتنا ، وسيطرة عواطفنا . وليس الشاعر الدرامى عبداً لأهوائه بل هو سيد لها ، ومن ثم فإن فى استطاعته نقل هذه السيادة (أو السيطرة) إلى نفوس النظارة . ونحن حين نتحدث عن الحرية الجمالية فإننا لا نعنى بها حالة رواقية سلبية تنعدم فيها سائر الانفعالات ، بل نحن نعنى بها حالة إيجابية فعالة تتم فيها السيطرة على تلك الانفعالات . ومعنى هذا أننا حين نكون بإزاء أى عمل فنى ، فإننا لا نحيا عندئذ فى الواقع المباشر للأشياء ، بل نحن نحيا فى عالم من الأشكال الحسية الخالصة . ومن هنا فإن من شأن مشاعرنا وعواطفنا أن تخضع لضرب من التحويل الجذرى — إن من حيث الماهية أو من حيث الطابع — بمجرد ما تنتقل إلى هذا العالم الفنى . وهكذا تفقد انفعالاتنا كل ثقلها المادى ، وتحرر كل مشاعرنا من شتى أحماها الجسمية ، فنشعر بحياتنا الوجدانية خالصة نقية ، خالية تماماً من كل حمل أو ثقل . ولكن من الملاحظ — مع ذلك — أن هدوء العمل الفنى ليس مجرد هدوء سكونى (أو استاتيكي) ، بل هو هدوء حركى (أو ديناميكى) . والفن — بهذا المعنى — إنما يوقفنا على حركات النفس البشرية بكل عمقها وتنوعها . ونحن لا نستشعر فى الفن ، مجرد كيفية وجدانية جزئية بسيطة ، بل نحن نستشعر عملية ديناميكية معقدة هى عملية الحياة نفسها . بما فيها من تذبذب مستمر بين الأقطاب المتعارضة : أعنى بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس . ولا شك أننا حينما نخلع على انفعالاتنا وأهوائنا شكلاً جمالياً فإننا عندئذ إنما نحيلها إلى حالة حرة فعالة . وإذن فإن قوة الانفعال نفسها لا بد من أن تستحيل على يد الفنان إلى مجرد « قوة تشكيلية » Formative .

والواقع أن العملية الفنية — مثلها فى ذلك كمثل عملية الكلام سواء بسواء — إنما هى « عملية جدلية » تقوم على ضرب من الحوار ، فلا بد من أن يقوم بين المبدع

والمندوق تواصل حقيقى . وليس أمعن فى الخطأ — فيما يقول كاسيرر — من أن نسب إلى المتأمل دوراً سلبياً محضاً ، فى حين أن فهم أى عمل فنى يقتضى بالضرورة — إلى حد ما — العمل على تكرار ، أو إعادة تركيب ، تلك العملية الإبداعية التى كانت الأصل فى ظهور هذا العمل الفنى . ونحن نعرف كيف أن من طبيعة العملية الإبداعية أن تحيل « الانفعالات » نفسها إلى « أفعال » . ولو كان علينا أن نعانى فى الحياة الواقعية كل تلك الانفعالات العنيفة التى نعيشها فى رواية أوديب لسوفو كليس ، أو فى رواية الملك لير لشكسبير ، لما كان فى وسعنا أن نتحمل أمثال تلك الصدمات الهائلة والإزمات النفسية العنيفة . ولكن الفن يجيء فيحيل تلك المآسى والفظائع إلى أداة فعالة لتحقيق ضرب من « التحرر الذاتى » ، فيوفر لنا — على هذا النحو — حرية باطنية هبات لنا أن نحصلها بطريقة أخرى .

وهكذا نرى أن كاسيرر يرفض مسامرة أولئك الباحثين الذين كانوا يحاولون تفسير العمل الفنى بأكمله عن طريق عنصر « الانفعال » وحده ، أو عامل « التعبير » بمفرده . والحق أن الفن لا يرمى إلى التعبير عن حالة وجدانية خاصة ، أو مشاعر جزئية محدودة ، بل هو يريد أن ينقل إلينا تلك العملية الديناميكية التى تجرى على قدم وساق فى صميم حياتنا الباطنية ، ومن ثم فإنه لا يصور لنا بعض الانفعالات emotions ، بل يصور لنا بعض « الحركات » motions وسواء أكان المرء بإزاء مأساة أم بإزاء ملهاة ، فإنه لا بد من أن يجد نفسه — فى كلتا الحالتين — بصدد خبرة كلية موحدة تعبر عن الوجود البشرى بأسره ، ابتداء من أدنى انفعالاته حتى أرقاها . ولولا تلك الرؤية التعاطفية التى ينطوى عليها كل فن (بما فى ذلك الفن الهزلى نفسه) ، لما كان فى وسعنا أن نستجيب له ، أو أن نتعاطف معه ، ولما كان فى إمكانه هو أن يحقق لنا ضرباً من التطهير أو التحرر الذاتى ، كما يظهر لنا بوضوح فى « الملهاة » حيث يجيء الضحك فيكون بمثابة أداة للتحرر .

ثم يعرض كاسيرر بعد ذلك لدراسة معنى الجمال فى الطبيعة ومعناه فى الفن ، فيقول إن الجمال ليس مجرد خاصية مباشرة باطنة فى الأشياء ، بل هو يتضمن بالضرورة إحالة إلى الذهن البشرى الذى يدركه ، كما لاحظ معظم المشتغلين بالدراسات الجمالية . ولكن كاسيرر لا يقتصر على القول مع هيوم بأن الجمال لا يوجد إلا فى العقل الذى يتأمله ، وإنما هو يقرر أن وجود الجمال لا ينحصر فى مجرد « قابليته للإدراك » Percepi ، وإلا لكان الجمال شيئاً سلبياً محضاً . والواقع أن إدراك الجمال يمثل نشاطاً

إيجابياً يقوم به الذهن البشرى ، مستخدماً ما لديه من قوى إدراكية . وليست هذه العملية مجرد عملية ذاتية خالصة ، بل هي — على العكس من ذلك — شرط من شروط إدراكنا الحدسى للعالم الموضوعى . وليست عين الفنان عيناً سلبية تقتصر على التقبل المحض لبعض التأثيرات الخارجية ، أو تنحصر كل مهمتها فى تسجيل بعض انطباعات الأشياء ، وإنما هي عين إيجابية بناءة تستطيع عن طريق بعض الأفعال التركيبية اكتشاف ما فى الأشياء الطبيعية من جمال . وإذن فإن الإحساس بالجمال إنما هو ضرب من الحساسية المرفقة للحياة الديناميكية الشائعة فى الأشكال ؛ ولا سبيل إلى إدراك تلك « الحياة » اللهم إلا بفعل عملية ديناميكية مقابلة تتحقق فى صميم نفوسنا .

وقد نجد أنفسنا مدفوعين فى بعض الأحيان نحو إقامة تفرقة حاسمة بين « الجمال الطبيعى » و « الجمال الفنى » ، حتى نميز جمال الأشياء عن جمال الأشكال ؛ وكاسيرر لا يرى مانعاً من الأخذ بمثل هذه التفرقة ، ولكن على شرط ألا نقول مع كروتشه إن الطبيعة خرساء ، إلى أن يجيء الإنسان فيفك عقدة لسانها ! وربما كان الأدنى إلى الصواب — فيما يقول كاسيرر — أن نفرق بين الجمال العضوى والجمال الفنى ، على أساس الاعتراف بأن فى الطبيعة الكثير من ضروب الجمال التى لا تملك أية صيغة فنية أو أى طابع « استطيقى » . وحسبنا أن نتطلع إلى الجمال العضوى المائل فى أى مشهد ما من المشاهد ، لكى نتحقق من أنه لا يشبه فى شيء ذلك الجمال الفنى الذى نستشعره حينما نكون بإزاء بعض أعمال فنية كبرى صور لنا فيها بعض عظماء المصورين مناظر طبيعية أو مشاهد واقعية . وقد يقوم المرء أحياناً بنزهة قصيرة فى وسط الحقول ، فيستمتع برقة الجو ، ونضارة المروج ، وتنوع المشاهد ، ونساعة الألوان الطبيعية ، وسحر الشذى العطرى المنبعث من الأزهار ، ولكنه بمجرد ما يحاول تأمل هذا المنظر الطبيعى يعنى الفنان ، فإنه سرعان ما يستشعر تغيراً مفاجئاً فى كل إطاره الذهنى : إذ يشرع عندئذ فى تكوين صورة لهذا المنظر ، فلا يلبث أن يجد نفسه قد انتقل من عالم الأشياء الحية إلى « عالم الأشكال الحية » ، وعندئذ لا يعود يحيا فى الواقع المباشر للأشياء ، بل يجد نفسه قد أصبح يعيش فى إيقاع الأشكال المكانية ، وفى انسجام الألوان وتباينها ، وفى توازن الأضواء مع الظلال . وليست التجربة الجمالية سوى هذا الاستغراق فى المظهر الديناميكي للأشكال .

وإذا كان كثير من أصحاب المدارس الجمالية قد ربطوا النشاط الفنى بمظهر واحد من مظاهر النشاط البشرى ، ألا وهو الخيال الفنى ، فإن كاسيرر حريص كل الحرص

على وضع الخيلة في مكانها الصحيح بين غيرها من وظائف الحياة النفسية الداخلة في صميم النشاط الفنى . وهو يذكرنا — في هذا الصدد — بأن دعاة النزعة الكلاسيكية (وغيرهم من أصحاب النظريات الكلاسيكية الحديثة) كانوا ينادون بتحديد دور النشاط الخيالى فى العمل الفنى ، مؤكدين أنه لا بد لخيال الشاعر (مثلا) من أن يظل محكوماً بالعقل ، مقيدا بقوانين المعقول والممكن والمحتمل ... إلخ . والحق أنه مهما كان من أهمية الخيلة فى عملية الإبداع الفنى ، فإن من المؤكد — فى رأى كاسير — أن الفنان فى حاجة دائمة إلى صنعة (أو تكتيك) من أجل العمل على تحقيق أخیلته وتحسيم صورته . فليس يكفى أن يستشعر المرء فى أعماق نفسه بعض المعانى الدفينة ، أو أن يتصور فى خياله بعض المواقف الوجدانية الأصيلة ، وإنما لا بد له أيضاً من إحالة كل تلك « الصور الذهنية » إلى « وقائع خارجية » . ولا شك أن عملية « تخرج externalization أمثال هذه الصور أو الأخیلة أو المشاعر إنما هى المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفنان . وليس المقصود بهذه العملية مجرد « التجسيم » المرئى أو الملموس فى بعض الوسائط الحسية أو المادية الجزئية كالصلصال أو البرونز أو الرخام ، بل المقصود أيضاً هو التجسيم فى أشكال محسوسة ، كالإيقاعات ، والنماذج اللونية ، والخطوط ، والرسومات ، والأشكال التجسيمية . ولا غرو ، فإن ما يستأثر بانتباهنا فى العمل الفنى إنما هو « بناء » تلك الأشكال ، وتوازنها ، ونظامها ... إلخ . ونحن نعرف كيف أن لكل فن — فى مجاله الخاص — أسلوبه النوعى ، أو لغته الاصطلاحية ، التى لا يمكن أن يشاركه فيها أى فن آخر . صحيح أننا قد نستطيع أن نعبر عن القصيدة بالرسم ، كما أننا قد نستطيع أن نترجم الشعر الغنائى إلى لغة الموسيقى ، ولكن من المؤكد أن لغة الفن الواحد لا تقبل الترجمة إلى لغة أى فن آخر . ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مشكلات الفن الحقيقية إنما هى مشكلات الصورة (أو الشكل) form الناشئة من طبيعة البناء الهندسى لكل فن من الفنون . والواقع أن مضمون القصيدة لا يمكن أن ينفصل عن شكلها : فإن القصيدة لا تكون عملاً فنياً بأفكارها ومعانيها وأخیلتها فحسب ، بل بوزنها ، ولحنها ، وإيقاعها أيضاً . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى أى فن آخر من الفنون : فإن العناصر الشكلية فى أى عمل فنى ليست مجرد عناصر خارجية أو وسائط تكتيكية لإحداث حدس معين ، بل هى جزء لا يتجزأ من صميم العيان الفنى نفسه .

وإن كاسير ليتوقف طويلاً عند النظرية الرومانتيكية فى « الخيال الشعرى » فنراه

يفيىض فى الحديث عن صلة الشعر بالفلسفة ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وارتباط الجمال باللامتناهى ... إلى آخر تلك القضايا الرومانتيكية المعروفة فى فهم الفن ، وتحديد طابعه ، وسر غور إمكانياته . وهو يعقب على هذه القضايا بقوله إنها قد ولدت رد فعل مضاد عمل أصحابه على تخلص الفن من كل طابع ميتافيزيقى ، فكان أن عادوا من جديد إلى نظرية تقليد الطبيعة أو محاكاة الواقع . وليس من شك فى أن الواقعين حينما أنكروا على الفن كل حق فى تجاوز الواقع أو التعالى على الطبيعة ، فإنهم قد أغفلوا بذلك الطابع الأساسى للفن ، ألا وهو طابعه الرمزى . ولكن « رمزية » الفن — فى نظر كاسيرر — ليست رمزية « متعالية » بل هى رمزية « باطنة » immanent وليس الموضوع الحقيقى للفن هو « مطلق » هيجل ، أو « اللامتناهى » الميتافيزيقى الذى نادى به شلنج ، بل هو تلك العناصر البنائية الأساسية لتجربتنا الحسية نفسها ، بما فيها من خطوط ، ورسوم ، وأشكال هندسية ، وصور موسيقية .. إلخ . وليس فى الأشكال الفنية أى سر محجب : فإن هذه الأشكال مرئية ، مسموعة ، ملموسة ، ولم يجانب جوته الصواب حينما قال إن الفن لا يزعم لنفسه القدرة على الكشف عن الأعماق الميتافيزيقية للأشياء ، بل هو يقتصر على التمسك بالسطح الخارجى للظواهر الطبيعية . ومع ذلك ، فإن هذا « السطح الخارجى » ليس حقيقة مباشرة معطاة لنا فى صميم تجربتنا العادية ، بل نحن فى حاجة إلى الكشف عنه فى أعمال كبار الفنانين حتى ندركه ونقف على حقيقته . وقد يكون فى وسعنا أن نمضى إلى حد أبعد من ذلك فنقول إنه لما كان فى استطاعة اللغة البشرية أن تعبر عن كل شىء ، ابتداء من أدنى الأشياء حتى أرقاها ، فإن فى استطاعة الفن أيضاً أن يستوعب مجال الخبرة البشرية بأكملها ، وأن يمتد إلى شتى دوائر التجربة الإنسانية على اختلاف أنواعها . فليس ثمة شىء فى العالم المادى أو فى العالم الروحى ، بل ليس هناك موضوع طبيعى أو فعل بشرى تحتم علينا طبيعته أن نستبعده من دائرة الفن ، أو تضطرنا ماهيته الخاصة إلى إقصائه من دائرة الخبرة الجمالية ، ما دام شىء لا يمكن أن يقف فى وجه العملية الإبداعية ، أو لا يمكن أن يتأنى على الجهد التشكيلى للفن .

ولا بد للباحث فى علم الجمال من مناقشة النظريات السيكلولوجية فى الفن ، فلم يكن بدعاً أن نجد كاسيرر يهتم بالتعرض للمذاهب التى توحد بين الفن واللذة ، أو بين الفن واللعب ، أو بين الفن والتأمل .. إلخ . وربما كانت السمة الغالبة على هذه النظريات — فيما يقول كاسيرر — أنها لا تفرص على تقديم نظرية عامة فى الجمال بقدر ما تفرص على وصف الخبرة الجمالية أو تحليل ظاهرة إدراكنا للجمال . ولما كان من الملاحظ أن

العمل الفني يحقق لنا ضرباً من الإشباع ، أو يسبب لنا نوعاً من اللذة ، فلم يكن من الغرابة في شيء أن يتجه أنظار الكثير من الباحثين نحو التوحيد بين الفن واللذة . وليس من شك في أن « اللذة » واقعة مباشرة من وقائع الشعور ، ولكننا حيناً نتخذ منها مبدأ سيكولوجياً ، فإن معناها سرعان ما يستحيل إلى معنى غامض مبهم ، خصوصاً وأن هناك من اللذات ما لا حصر له ، فضلاً عن أن مسببات اللذة عديدة ليس ما يجمع بينها . ولا نراناً في حاجة إلى ترديد الاعتراضات التقليدية التي طالما وجهها الفلاسفة إلى مذهب اللذة ، وإنما حسبنا أن نقول إن الذين يوحّدون بين الفن واللذة في حاجة إلى تحديد نوع « اللذة » التي تفتقر عادة بالنشاط الفني (إبداعياً كان أم تذوقياً) ، حتى يكون في الإمكان فهم تلك المتعة الخاصة التي اصططلحنا على تسميتها باسم « المتعة الفنية » . ولعل هذا ما حاول سانتايانا القيام به حيناً عمداً إلى تعريف الجمال بقوله : إنه « اللذة منظوراً إليها باعتبارها خاصية تميز الأشياء » ، أو هو « اللذة حين تتحقق تحققاً موضوعياً » . ولكن هذا القول — في رأي كاسيرر — لا يخلو من « مصادرة على المطلوب » : لأنه كيف يتسنى للذة — وهي أشد حالاتنا النفسية ذاتية — أن تصبح « موضوعية » ؟ ثم كيف جاز لسانتايانا أن يقول إن الفن إنما هو استجابة للحاجة إلى التسلية ؟ لو كانت هذه حقاً هي غاية الفن ، لما كان هناك موجب لتحمل كل هذا العناء في سبيل تحقيق بعض الأعمال الفنية : فإن من يعرف الجهد الذي بذله ما يكلر أنجيلو في بناء كاتدرائية القديس بطرس ، أو دانتى في كتابه « الكوميديا الإلهية » ، أو ملتون في كتابه « الفردوس المفقود » يعلم تمام العلم أن كل الفنانين لم يكونوا يقصدون إلى اللهو أو التسلية أو الترفيه عن الناس ! وحتى لو سلمنا بأن في الفن ضرباً من « الاستمتاع » ، فإن الاستمتاع هنا استمتاع بالأشكال ، لا بالأشياء . ولا شك أن الفارق كبير بين الابتهاج بالصور أو الأشكال ، والابتهاج بالأشياء أو الانطباعات الحسية . هذا إلى أننا لا نقتصر على تقبل الأشكال الفنية أو الوقوع تحت تأثيرها ، وإنما نحن في حاجة دائماً إلى إنتاجها أو استحداثها حتى نحس بحماها . وربما كانت الوصفة الرئيسية التي تعيب معظم النظريات السيكلوجية في تفسير الفن باللذة أنها قد عجزت تماماً عن فهم دور « الإبداع الجمالي » في صميم العملية الفنية . والحق أننا نعانى في الحياة الجمالية تحولا جذرياً ، فنشعر بأن ثمة تغيراً حاسماً قد تحقق في صميم نفوسنا . وآية ذلك أن « اللذة » التي نستشعرها في نشاطنا الجمالي لا تظل مجرد انفعال أو تأثير وجداني محض ، بل تستحيل هي نفسها إلى « وظيفة » أو « عملية » . ولا غرو ، فإن عين الفنان ليست

مجرد عين منفعة تستجيب لبعض التأثيرات الحسية ، بل هي قلما تقتصر على هذه المهمة السلبية التي تنحصر في تسجيل الانطباعات الخارجية الواردة من الأشياء ، أو التأليف بينها بأساليب جديدة لا تخلو من تعسف . ومن هنا فإن المصور العظيم ، أو الموسيقار الكبير ، ليس هو ذلك الرجل الذى يملك حساسية مرهفة للألوان أو للأصوات ، بل هو ذلك الإنسان الذى يملك القدرة على استخراج حياة ديناميكية للأشكال من صميم المواد السكونية (أو الاستاتيكية) الموجودة بين يديه . وعن هذا السبيل وحده ، قد يتسنى للمتعة (أو اللذة) التي نلها في الفن أن تتحقق تحققاً موضوعياً . ولا شك أن هذا « التحقق الموضوعي » لا بد من أن يتخذ بالضرورة طابع « العملية البنائية » . وكما أن العالم المادى — عالم الأشياء الثابتة والكيفيات المستمرة — ليس مجرد حزمة من المعطيات الحسية ، فإن العالم الفنى أيضاً ليس مجرد حزمة من المشاعر والانفعالات . وكما أن الأول منهما يتوقف على أفعال التجريد النظرى والتحقيق الموضوعي — من خلال المفاهيم الكلية والبنائات العلمية — فإن الثانى منهما يتوقف أيضاً على « أفعال تشكيلية » من نوع آخر ، ألا وهي أفعال « التأمل الجمالى » .

وثمة نظريات سيكولوجية أخرى قد ربطت الفن بالحلم ، بدلا من أن تربطه باللذة . والمظاهر أن هذه النظريات قد تولدت كرد فعل ضد المذاهب العقلية التي كانت تخضع العمل الفنى لبعض القواعد المنطقية ، وكأن الموضوع الجمالى هو مجرد مشكلة رياضية ! ولا ريب أن رفض أصحاب هذه النظريات للنزعة العقلية في تفسير الفن كان رفضاً صائباً : فإن قراءة كتاب في العروض أو في أصول الشعر لا تكفى مطلقاً لتعليمنا كيف نكتب قصيدة جيدة ! ولكن دعاة هذا الاتجاه لم يلبثوا أن استنتجوا من هذه المقدمات الصائبة نتيجة سريعة لا تخلو من خطأ ، إذ راحوا يقولون إنه هيئات لنا أن نفهم الفن ، اللهم إلا إذا عمدنا إلى الغوص في أعماق الحياة اللا شعورية للموجود البشرى ! وتبعاً لذلك فقد قرر بعضهم أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالجولان النومي Somnambulist ، وهو مضطر إلى المضي في طريقه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه . ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية . ولعل هذا ما عناه شليجل Schlegel حينما كتب يقول : « إن نقطة البداية في كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية ، من أجل الاستغراق في فوضى الأخيلاء والأوهام الأخاذة ، والاستسلام لذلك العماء الأصلي Original Chaos الخيم على الطبيعة البشرية » . ومعنى هذا أن الفن إنما هو « حلم

يقظة « نستسلم له عن رضا وطواعية . وهذا التصور الرومانتيكى للفن قد أثر على بعض المذاهب الميتافيزيقية في الجمال ، وفي مقدمتها مذهب برجسون Bergson .

والواقع أن برجسون حينما قدم لنا نظرية جمالية — فيما يقول كاسيرر — فإنه لم يكن يقصد من ورائها سوى تقديم دليل آخر على صحة مبادئه الميتافيزيقية العامة . وآية ذلك أن « العمل الفني » — في نظر برجسون — إنما هو الدليل القاطع على قيام ثنائية حاسمة (لا سبيل إلى تصفيتهما) بين « الحدس » و « العقل » . وما نسميه باسم الحقيقة العقلية أو العلمية إنما هو في الواقع أمر سطحي قد تواضعنا عليه . وأما الفن فإنه الوسيلة الناجعة للهروب من هذا العالم الضيق الضحل القائم على بعض المواضع . فالفن إنما يرتد بنا إلى المصادر الأصلية أو الينايع الحقيقية للوجود ، والقدرة الإبداعية الماثلة في الأعمال الفنية إنما هي مجرد مجلى من مجالى ذلك التطور الإبداعي الذى تنطوى عليه الحياة نفسها . ومثل هذا التصور الإبداعي للفن قد يبدو لنا — لأول وهلة — فلسفة جمالية ديناميكية تجعل من « الجمال » طاقة حيوية فعالة في صميم الوجود . ولكن الحدس البرجسونى — فيما يقول كاسيرر — لا يمثل مع ذلك أى مبدأ إيجابى فعال ، لأنه لا يتصف بأية تلقائية ، بل هو مجرد أسلوب من أساليب السلبية أو التقبل المحض . وحسبنا أن نعود إلى الأوصاف التى قدمها برجسون لهذا الحدس الجمالى لكى نتحقق من أنه مجرد « قابلية سلبية » ، لا تنطوى على أية صورة إيجابية فعالة . وهنا يستشهد كاسيرر بالكثير من نصوص برجسون الواردة في كتابه « رسالة في معطيات الشعور المباشرة » ، لكى يبين لنا أن موضوع الفن عند برجسون ، إن لم نقل هدفه النهائى ، إنما هو تخدير قوى المقاومة الماثلة في شخصيتنا ، حتى نصبح في حالة تقبل محض ، فنستطيع عندئذ إدراك الفكرة التى يريد الفنان أن يوحى بها إلينا ، ويكون في وسعنا بالتالى التعاطف مع الحالة الوجدانية التى أراد التعبير عنها . وليس الإحساس بالجمال في نظر برجسون إحساساً نوعياً خاصاً ، بل هو طابع عام يمكن أن تتسم به أية حالة من حالاتنا الوجدانية ، ولكن على شرط أن يكون مصدرها هو الإيحاء ، لا العلية أو السببية . ولعل هذا هو السبب في أن برجسون يشبه حالة الإدراك الجمالى بحالة « التنويم المغناطيسى » Hypnosis وكأن من شأن العمل الفني أن يهدد حواسنا ، ويخدر مشاعرنا ، لكى يجعلنا نتقبل إيحاء الفنان ، ونستجيب لتعبيراته . وفات برجسون — فيما يقول كاسيرر — أن الجمال ليس من « التنويم المغناطيسى » في شيء ، لأن في إمكان النوم أن يفرض على أى إنسان أداء بعض الأفعال ، أو أن يضطره إلى الإحساس ببعض المشاعر ، في حين أنه ليس من الممكن فرض

الإحساس بالجمال على نفوسنا بأى وجه من الوجود ، لأنه هيات للمرء أن يستشعر الجمال ، اللهم إلا إذا تأزر مع الفنان نفسه . وليس يكفي لتذوق العمل الفنى أن يتعاطف المرء مع مشاعر الفنان ، بل لا بد للمرء أيضاً من الاندماج فى صميم نشاطه الإبداعى . ولو قدر للفنان أن ينجح فى تخدير قوانا الشخصية الفعالة ، لكان فى ذلك تعطيل تام لإحساسنا بالجمال . ومعنى هذا أن إدراكنا للجمال ، أو إحساسنا بديناميكية الصور أو الأشكال ، لا يمكن أن يتم بهذه الصورة التى توهمها برجسون . والسبب فى ذلك أن « الجمال » يتوقف من جهة على بعض المشاعر النوعية الخاصة ، ويستلزم من جهة أخرى فعلا من أفعال الحكم والتأمل (على حد تعبير كاسيرر) .

وهذا الاعتراض الذى يوجهه كاسيرر إلى ميتافيزيقا برجسون ينسحب أيضاً على النظرية السيكلوجية التى قدمها لنا نيتشه فى كتابه المشهور : « تولد المأساة من روح الموسيقى » . والرأى الذى ذهب إليه نيتشه فى هذا الكتاب أن ثمة قوتين متعارضتين تعملان عملهما فى كل إنتاج فنى ، ألا وهما « قوة ديونسيوس » من جهة ، و« قوة أبولون » من جهة أخرى . وهذا الاستقطاب الأساسى بين هاتين القوتين المتعارضتين إنما يمثل ماهية العمل الفنى الصحيح . فلا بد فى كل فن من قيام تعارض جوهرى بين حالة الحلم وحالة النشوة ، أو بين قوة العيان ، والتداعى ، والشعر من جهة ، وقوة الهوى ، والوجدان ، والغناء ، والرقص من جهة أخرى . ولكن نيتشه — فيما يقول كاسيرر — قد تناسى أن الإلهام الفنى ليس ضرباً من السكر أو النشوة أو التخدير ، كما أن الخيال الفنى ليس ضرباً من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان . وربما كانت السمة الأساسية التى تميز كل عمل فنى أصيل إنما هى تلك « الوحدة » البنائية العميقة التى تسمه بطابعها . وليس فى وسعنا أن نفسر هذه « الوحدة » بإرجاعها إلى حالتين مختلفتين تماماً هما حالة الحلم وحالة النشوة : لأنه هيات لأى « كل بنائى » موحد ، أن يتكون من عناصر مختلطة مهوشة .

ثم ينتقل كاسيرر بعد ذلك إلى البحث فى النظريات السيكلوجية التى توحد بين الفن واللعب ، فيقول إنه قد تكون ثمة سمات مشتركة تجمع بين كل من الفن واللعب : لأن من المؤكد أن كلا منهما نشاط حر غير مقيد بأية غاية نفعية ، فضلاً عن أنه لا يهدف إلى تحقيق أى مقصد عملى . ولا شك أننا فى كل من اللعب والفن نخلف وراء ظهورنا شتى حاجاتنا العملية المباشرة ، لكى نخلع على عالمنا صورة جديدة أو شكلاً جديداً . ولكن هذا التشابه الظاهرى بين اللعب والفن قد لا يكون مبرراً كافياً للتوحيد بينهما

تماماً . وآية ذلك أن الخيال الفنى خيال متمايز تماماً حاسماً عن ذلك النوع الخاص من الخيال الذى يسم بطابعه نشاط اللعب أو اللهو . فنحن فى اللعب إنما نكون بإزاء صور مصطنعة أو أشكال موهومة قد تبلغ من الحيوية والنصاعة وقوة التأثير حداً تنوهم معه أنها حقائق أو وقائع ، فى حين أننا لو عرفنا الفن بأنه مجموعة من الصور الوهمية أو الأشكال المتخيلة ، لكان فى هذا التعريف تشويه كبير للطابع الحقيقى للنشاط الفنى . فاللعب إنما يضع بين أيدينا مجموعة من « الصور الوهمية » ، فى حين أن الفن يزودنا بنوع جديد من الحقيقة : ألا وهى حقيقة الأشكال الخالصة ، لا حقيقة الأشياء التجريبية . والواقع أنه إذا كان الطفل يلعب بالأشياء ، فإن الفنان يلعب بالأشكال : أعنى بالخطوط ، والرسوم ، والإيقاعات ، والألحان . وإذا كان النشاط الذى يقوم به الطفل حين يلعب مجرد نشاط تنظيمى يقوم على إعادة تنظيم بعض المواد ، أو إعادة توزيع بعض العناصر الماثلة فى إدراكه الحسى ، فإن النشاط الذى يقوم به الفنان حين يبدع إنما هو نشاط بنائى خلاق بمعنى آخر أعمق وأبعد مدى . ولا شك أن اللعب يضطر الطفل إلى استبدال الأشياء الواقعية الماثلة فى صميم بيئته ، بأشياء أخرى ممكنة ، فى حين أنه ليس ثمة « استبدال » exchange من هذا القبيل فى مضمار النشاط الفنى الصحيح . والحق أن الإبداع الفنى يتطلب من الفنان إذابة مادة الأشياء الغفل فى بوتقة خياله ، حتى يخرج لنا من هذه العملية عالماً جديداً من الأشكال الشعرية ، أو الموسيقية ، أو التجسيمية . هذا إلى أن النشاط الذى يقوم به الطفل حين يلعب نشاط تلقائى لا يخلو من سهولة ، فى حين أن الجهد الذى يبذله الفنان فى سبيل تحقيق عمله الفنى لا يمكن أن يتحقق بمثل هذه السهولة ، كما أن الجهد الذى يبذله المتذوق فى سبيل الاستمتاع بأى عمل فنى يستلزم حشد كل قواه النفسية وتعبئة شتى طاقاته الروحية . وليس فى استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتوقف عند الفروق الدقيقة التى أقامها كاسيرر بين نظرية اللعب عند كل من شيلر Schiller وهربرت اسبنسر H. Spencer وإنما حسبنا أن نقول إن كاسيرر يقيم تعارضاً جوهرياً بين النظريتين ، على أساس أن الأولى منهما مثالية متعالية ، فى حين أن الثانية بيولوجية طبيعية . ونحن نعرف كيف أن شيلر كان تلميذاً مخلصاً لكانت ، فليس بدعاً أن نجده يقرن اللعب والجمال بعالم الحرية ، فى حين أن هربرت اسبنسر قد وضع مذهبه فى اللعب والجمال على أساس نظرية دارون فى النشوء والارتقاء ، فليس بدعاً أن نراه يعد الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة طبيعية . وعلى حين أن التطوريين قد وضعوا اللعب البشرى جنباً إلى جنب مع اللعب الحيوانى ، نجد أن

شيلر كان يجعل من « اللعب » ظاهرة إنسانية محضة ، مؤكداً في الوقت نفسه أن الحرية وقف على الكائن الناطق ، وأن الجمال لا ينتسب إلى « العالم الظاهري » ، بل إلى « العالم المعقول » . هذا إلى أن شيلر قد وقع تحت تأثير روسو ، فلم يكن من الغريب عليه أن يقرن عالم الفن « المثالي » بعالم الطفولة ، حيث تتخذ ظاهرة « اللعب » طابع العملية النفسية التي خضعت لضرب من « الإغلاء » أو « التصعيد » . وهكذا اعتبر شيلر التأمل الجمالي بمثابة الخطوة الأولى في سبيل التحرر ، فقرب وعي الإنسان بالأشكال الحية مما أطلق عليه اسم « تجربة الحرية » ، وعرف الجمال نفسه بأنه « شكل حي » أو « صورة حية » . ولا شك أن هذا الموقف الشعوري التأمل الذي يقترن بكل خبرة جمالية إنما هو — في رأى كاسيرر — ما قد يسمح لنا بتمييز « الفن » عن « اللعب » .

وإذا كان قد وقع في ظن كثير من القائلين بأن « الفن للفن » أن الظاهرة الجمالية سر محجب هيات للشخص العادى أن ينفذ إليه ، فإن من واجبنا — على العكس من ذلك — أن نعيد إلى الفن ارتباطه بالحياة البشرية العادية . صحيح أن هناك فارقاً كبيراً بين أن يحيا المرء في مملكة الأشكال ، وأن يعيش في دنيا الأشياء أو المواضيع التجريبية ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن الأشكال الفنية ليست صوراً فارغة أو أشكالا خاوية ، بل هي موضوعات حية تؤدي دوراً هاماً في عملية بناء الخبرة البشرية وتنظيمها . ومعنى هذا أن المرء حين يحيا في عالم الأشكال ، فإنه لا يهرب من مستلزمات الحياة ، بل هو يحقق — على العكس من ذلك — « طاقة » من الطباقات العليا للحياة نفسها . وليس في وسعنا أن نتحدث عن الفن باعتباره ظاهرة فائقة للحياة البشرية ، أو خارجة تماماً عن الوجود الإنساني ، اللهم إلا إذا نسينا أو تناسينا تلك القوة البنائية التي يضطلع بها الفن حين يعمل على تنظيم عالمنا البشرى . وإذن فإن الفن هو أولاً وبالذات ظاهرة بشرية ، وإن كان من الخطأ تفسير هذه الظاهرة بإرجاعها إلى أية ظاهرة نفسية محددة ، سواء أكانت هي الحلم ، أم الهذيان ، أم اللا شعور ، أم التنويم المغناطيسى ، أم اللعب ... إلخ . وما دنا قد ربطنا النشاط الفني بوظائف « الصياغة » و « التشكيل » و « التنظيم » و « التركيب » و « البناء » ، فقد أصبح لزاماً علينا أن ننفي عن الفن كل طابع « لا عقلى » و كل نزعة « صوفية » . ومهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التي يقوم عليها النشاط الفني ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد — فيما يقول كاسيرر — أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى

عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هي ظاهرة بشرية « باطنة » في صميم الكون ، فضلاً عن أنها لا تخلو من طابع « عقلي » ، على اعتبار أنها تستند أولاً وبالذات إلى « معقولة الصور » (١) .

وإذا كان من شأن العلم — فيما يقول كاسيرر — أن يخلع على أفكارنا ضرباً من « النظام » ، كما أن من شأن الأخلاق أن تضيف على أفعالنا ضرباً من « التنظيم » ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يخلع ضرباً من « النظام » على إدراكنا للمظاهر المرئية ، والملموسة ، والمسموعة . ولكن كان كاسيرر لا يرى مانعاً من تعريف الفن بقوله إنه « لغة رمزية » ، إلا أنه يأخذ على كروتشه أنه قد وحد تماماً بين « اللغة » و « الفن » وكأن مشكلات علم الجمال إنما هي بعينها مشكلات علم اللغة ، والعكس بالعكس ، في حين أن ثمة فارقاً لا سبيل إلى إغفاله بين رموز الفن من جهة ، والحدود اللغوية المستخدمة في الحديث العادي أو الكتابة من جهة أخرى . صحيح أن كلا من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال ، وإنما هو في صميمه ضرب من « التمثيل » ، ولكن التمثيل اللغوي إنما يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصورات ، في حين أن التمثيل الفني إنما يقوم على بعض الأشكال المحسوسة . فليس ثمة عناصر مشتركة بين وصف المصور أو الشاعر لمنظر ما من المناظر ، ووصف الجغرافي أو عالم طبقات الأرض (الجيولوجي) لهذا المنظر عينه . ولا غرو ، فإن الاختلاف واضح بين عمل العالم وعمل الفنان من حيث الباعث الذي يصدر عنه ، وأسلوب الوصف الذي يصطنعه . حقا إن الجغرافي قد يصف لنا المنظر الطبيعي بطريقة تشكيلية ، كما أنه قد يذهب إلى حد أبعد من ذلك فيصور لنا المنظر بألوان ناصعة زاهية ، ولكنه لا يريد من وراء ذلك أن يقدم لنا عياناً لهذا المشهد ، بل مجرد تصور تجريبي له . وهذا هو السبب في أن الجغرافي يجد نفسه مضطراً إلى مقارنة شكل المنظر الطبيعي بغيره من الأشكال الأخرى ، محاولاً عن طريق منهجي الملاحظة والاستقراء الوصول إلى تحديد سماته النوعية الخاصة ، أو خصائصه الجوهرية المميزة . وأما بالنسبة إلى الفنان : فإنه لا وجود على الإطلاق لأمثال تلك العلاقات التجريبية ، ولشتى عمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع ، مع كل ما يقترب بها من بحث علمي عن العلاقات السببية ... إلخ . هذا إلى أن الفنان لا يهتم بالتعرف على فوائد

، فضلاً عن أنه لا يسائل نفسه عن المصدر الذى صدرت عنه ، أو العلة التى عملت على إيجادها ، بل هو يحرص فقط على الكشف عن « صورها » أو « أشكالها » . وليست هذه « الأشكال » مجرد عناصر سكونية (أو استاتيكية) ، بل هى تنطوى على نظام حر كى يكشف لنا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة . وليس أبعد عن الصواب مما وقع فى ظن بعض المعجبين بالفرن من أن مهمة النشاط الجمالى هى العمل على تجميل الحياة أو تزينها ، وكأن الفن هو مجرد ترف زائد أو شىء كمالى محض ! ولكننا لو أنعمنا النظر إلى الدور الإيجابى الفعال الذى طامقام به الفن فى صميم الحضارة البشرية ، لما ترددنا فى القول بأنه اتجاه خاص ، أو توجيه جديد ، لأفكارنا ، وخيالنا ، ومشاعرنا . فالفنون التشكيلية — مثلاً — تساعدنا على رؤية العالم الحسى بكل ما فيه من ثراء ، وخصب ، وتنوع . وماذا كنا لنعرف عن الفروق الدقيقة التى لا يحصى لها عدد فى صميم مظاهر الأشياء ، لو لم يقدر لنا أن نشهد روائع المصورين والمثالين ؟ وهل كنا لنستطيع أن ننفذ إلى أغوار حياتنا الشخصية ، لو لم يقدر لنا أن نطلع على قصائد كبار الشعراء ؟ إننا — بلا شك — لا نعرف عن إمكانيات الحياة اللا متناهية سوى صورة غامضة مبهمه ، ولكن من المؤكد أن الشعراء الغنائيين ، والروائيين ، ومؤلفى الدراما ، هم الذين يسلطون على تلك الإمكانيات المظلمة ، أضواءهم الساطعة ، فيقدمون لنا بذلك الدليل على أن الفن ليس مجرد تقليد زائف أو صورة طبق الأصل ، وإنما هو مظهر أصيل لحياتنا الباطنية . وأخيراً يقيم كاسيرر تفرقة واضحة بين « الفن » و« العلم » ، فيقرر أن ثمة « عمقاً تصورياً » يكشف لنا عنه « العلم » ، كما أن ثمة « عمقاً بصرياً » خالصاً يكشف لنا عنه « الفن » . وعلى حين أن العلم يساعدنا على فهم علل الأشياء ، نجد أن الفن يساعدنا على رؤية أشكال هذه الأشياء . ونحن نحاول فى العلم أن نرد الظواهر إلى عللها الأولى ، بحيث نصل إلى القواعد والقوانين العامة ، فى حين أننا حينما نكون بإزاء الفن فإننا نستغرق فى المظاهر المباشرة للأشياء ، مستمتعين بتلك المظاهر إلى أقصى حد ، بكل ما فيها من ثراء وتنوع . ومعنى هذا أن المهم فى العلم هو اطراد القوانين ، فى حين أن المهم فى الفن هو تنوع الحدود وتعدد أشكالها . ولا يرى كاسيرر مانعاً من القول بأن الفن ضرب من المعرفة ، ولكنه ينص على أن المعرفة الفنية معرفة متمايزة ذات نوع خاص . وهو لا يرفض قول شافنبرى بأن « الجمال حقيقة » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن حقيقة الجمال لا تنحصر فى تفسير الأشياء أو وصفها وصفاً نظرياً ، بل هى تنحصر فى ضرب من « العيان التعاطفى » للأشياء . ولا شك أن ثمة تبايناً بين وجهتى نظر العلم والفن إلى

الحقيقة ، ولكن ليس هناك أى تعارض أو تناقض بينهما . وما دام العلم والفن يتحرران في مجالين مختلفين تماماً ، فلا موضع للقول بوجود تناقض أو تعارض بينهما . وتبعاً لذلك فإن التفسير التصورى الذى يأخذ به العلم ، لا يحول دون قيام التفسير الحدسى الذى ينادى به الفن . ولسنا نجد مبرراً للقول بأن العمل على معرفة علل الأشياء *rerum cognoscere causas* أهم وأجدى من العمل على رؤية أشكال الأشياء *rerum videre formas* . والحق أن اهتمامنا بالوقوف على العلل النظرية للأشياء ، أو آثارها العملية ، كثيراً ما يُفوّت علينا رؤية مظهرها المباشر ، فلا نعود نقوى على رؤية الأشياء وجهاً لوجه . ولكن الفن هو الذى يحىء فيعلمنا كيف « نرى » الأشياء ، بدلاً من أن نقتصر على « تصورها » أو « استخدامها » . ولا يقتصر على تزويدنا بصورة أخصب ، وأنصع ، وأزهى ، للواقع ، بل هو يساعدنا أيضاً على تكوين نظرة أعمق إلى البناء الصورى للعالم ... وربما كان من بعض مزايا الطبيعة البشرية أنها ليست مقيدة بطريقة واحدة بعينها في النظر إلى الواقع ، بل هى تستطيع أن تختار لنفسها وجهة النظر التى تروقها ، وبالتالي فإن فى وسعها أن تنتقل من هذا المظهر إلى ذاك ، متنوعة باستمرار طريقتهما في النظر إلى الأشياء^(١) .

... تلك هى فلسفة كاسيرر فى الفن ، على نحو ما بسطها لنا فى كتابه «مقال عن الإنسان» وفى غيره من الكتب التى درس فيها « فلسفة الأشكال الرمزية » . وقد تكون الميزة الرئيسية لهذه الفلسفة أنها قد استندت إلى مناقشة علمية دقيقة لشتى النظريات القديمة والحديثة فى الفن ، بحيث قد يكون فى وسعنا أن نقول إنها لم تتحدد إلا بمعارضتها للكثير من آراء الفلاسفة السابقين فى تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية . ولعل هذا هو السبب فى أن كاسيرر قد استطاع أن يتوصل إلى نظرية إنسانية تكاملية فى الفن ، فجاءت فلسفته الجمالية وليدة فهم حقيقى لطبيعة الفن بوصفه رافداً هاماً من روافد الحضارة البشرية ، ومظهراً حيويّاً من مظاهر الوعى الإنسانى فى سعيه نحو اجتلاء الحقيقة الخارجية . وسيكون علينا من بعد أن نتتبع أصداء هذه الفلسفة لدى مفكرين آخرين مثل سوزان لانجر وهربرت ريد ، حتى نكشف عن الدور الحقيقى الذى قام به كاسيرر فى مضمار التفكير الجمالى ...

الفن رَمْزٌ ومعنى

سوزان لانجر

الفصل الثاني عشر

فلسفة الفن عند سوزان لانجر

قد تكون المفكرة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر (١٨٩٥ - ١٩٥٩) أخلص تلميذة من تلاميذ إرنست كاسيرر : فإننا نلمح في فلسفتها تأثيراً واضحاً بفلسفة الأشكال الرمزية التي قدم لنا أصولها الفيلسوف الألماني الكبير ، فضلاً عن أننا نعرف أنها قد قامت بترجمة واحد من كتب كاسيرر إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٤٦ ، ألا وهو كتاب : « اللغة والأسطورة » . وقد ولدت سوزان لانجر بمدينة نيويورك من أبوين ألمانيي الأصل ، وتلقت تعليمها في رادكليف Radcliffe حيث حصلت على درجة الماجستير ثم درجة الدكتوراه في الفلسفة ، كما ساعدها إتقانها للغة الألمانية على مواصلة دراساتها الفلسفية في فينا حيث قضت موسماً دراسياً أتاح لها فرصة الوقوف على أهم الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في العالم الجرمانى . وقد قامت سوزان لانجر بالتدريس في الكثير من جامعات أمريكا ، كما ألقت عدداً غير قليل من المؤلفات الفلسفية في المنطق ، والفلسفة العامة ، وعلم الجمال ، وعلم اللغة ، وفلسفة الفن . ومن أشهر كتب لانجر كتاب « تطبيق الفلسفة » Practice of Philosophy وكتاب « مقدمة في المنطق الرمزي » : Philosophy in « Introduction to Symbolic Logic وكتاب « الفلسفة بمفتاح جديد » Philosophy in « a New Key ، ثم كتاب « الصورة والوجدان » Form and Feeling ، وأخيراً كتاب : « مخططات فلسفية » Philosophical Sketches . هذا وقد أصدرت سوزان لانجر عام ١٩٥٩ كتاباً ضخماً بعنوان : « تأملات في الفن » تضمن مجموعة هائلة من الدراسات في علم الجمال وفلسفة الفن بقلم نخبة ممتازة من المفكرين وعلماء الجمال ، وقامت هي بالإشراف عليه وترجمة بعض فصوله وتقديمه إلى القارئ الأمريكي . والمتتبع لكل هذا النشاط الكبير الذى قامت به سوزان لانجر في مضمار الدراسات الفلسفية والجمالية ، يدرك أهمية الجهد الذى بذلته هذه المفكرة الأمريكية في سبيل نقل التراث الألماني إلى اللغة الإنجليزية ، ووضع فلسفة جمالية مستقلة في البيئة الأكاديمية الأمريكية .

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على كتاب لانجر الشهير الذى أحدث أصداء هامة فى الفكر الأنجلو — ساكسونى عام ١٩٤٢ ، ألا وهو كتاب « الفلسفة بمفتاح جديد » ، لوجدنا أن نقطة انطلاق لانجر فى هذه الدراسة إنما هى رغبتها فى مناقشة الأساس الفلسفى الذى قامت عليه « الوضعية المنطقية » ، ألا وهو القول بأن « حدود اللغة هى حدود التجربة البشرية نفسها » ، وأن كل ما لا سبيل إلى التحقق منه تجريبياً إنما هو لغو فارغ لا معنى له على الإطلاق ! ولا شك أن هذه النزعة الوضعية المتطرفة هى التى أملت على الكثيرين استبعاد الفن والشعر والأسطورة والميتافيزيقا من دائرة المعرفة البشرية ، بحجة أن هذه كلها مجرد تعبيرات ذاتية عن بعض المشاعر أو العواطف أو القيم أو الانفعالات أو الرغبات ، دون أن يكون لها أى معنى قابل للفهم ، أو أية دلالة قابلة للتوصيل ، أو أى طابع رمزى يجعل منها لغة بشرية ذات صبغة عامة ...

ولكننا لو عرفنا أن الإنسان موجود يحيا أولاً وبالذات فى عالم من الرموز ، وإذا فهمنا أن الرمز ليس وفقاً على التفكير اللغوى ، بل هو يمتد أيضاً إلى مجالات أوسع من المجال اللفظى الصرف ، أمكننا أن ندرك كيف أن العملية الرمزية التى يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشرى بما فيها من فن ، وحلم ، وأسطورة ، وإخرافة ، وطقوس دينية ، وميتافيزيقا ، وغير ذلك . والواقع أن الكلام ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر تلك العملية الرمزية التى يضطلع بها الموجود البشرى ، فلا بد لنا من التسليم بأن عالم المعانى أوسع بكثير من عالم اللغة ، وأن أشكال المعرفة لا تقف عند حدود العلم التجريبى أو المعرفة العقلية . وقد أثبت لنا فلاسفة عديدون — نذكر من بينهم شوبنهاور ، وكاسير ، ودلاكروا ، وديوى ، ووايتهد وغيرهم — أن اللغة ليست هى سبيلنا الأوحى إلى التعبير عن المعانى ، وأنه ليس من الضرورى أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية^(١) .

صحيح أن اللغة هى وسيلتنا الأولى إلى « التعبير التصورى » conceptual expression ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون كل ما تعجز اللغة عن التعبير عنه مجرد أمر « لا معقول » ، أو « وهم » خلوق تماماً من كل صورة !^(٢) وربما كان منشأ الزعم القائل

(١) Susanne K. Langer : « Philosophy in a New Key », Mentor Book, 1968, New York, p. 81

(٢) S. K. Langer : « Philosophical Sketches », Baltimore, 1962, p. 90.

بأن كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية إنما هو بطبيعته خارج تماماً عن دائرة المعرفة البشرية ، أننا قد اعتدنا ربط الفكر باللغة ، فأصبحنا ننظر إلى « الرمزية اللفظية » على أنها المظهر الأوحـد للنشاط الذهني ، وكأن « التفكير اللغوي » هو حياتنا الذهنية بأسرها ! وعلى الرغم من أن سوزان لانجر توافق رسل Russel على أنه ليس ثمة عالم آخر لا مادي ، أو عالم آخر يخرج عن حدود المكان والزمان ، إلا أنها تقرر أن ثمة أشياء ، في صميم هذا العالم المادي المكاني الزماني الذي ندركه في خبرتنا العادية ، لا تقبل بطبيعتها « التعبير اللغوي » القائم على التفكير اللفظي . وليست هذه الأشياء بالضرورة أموراً غيبية ، أو مسائل صوفية ، أو حقائق غامضة لا سبيل إلى تصورهما ، بل هي مجرد أمور تستلزم في تصورهما نظاماً رمزياً آخر غير ذلك النظام المتضمن في منطق اللغة . ولئن كان التعبير الفكري هو أوضح مظهر من مظاهر نشاطنا الذهني ، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن تكون « اللغة » هي أداتنا الرمزية الوحيدة . وإذا كان الكثير من رجال « الوضعية المنطقية » مثل كارناب : Carnap ، وفجنشتاين ، وآير ، وغيرهم ، قد استبعدوا من نطاق « علم المعاني » شتى التعبيرات الميتافيزيقية والفنية ، باعتبارها مجرد حالات وجدانية تعبر عن الخبرة الذاتية ، فإن سوزان لانجر تقرر — على العكس من ذلك — أننا نجد في الميتافيزيقا والفن « رموزاً » تعبر عن معان عقلية إلى أبعد حد . حقا إن شكل هذه الرموز ووظيفتها ، قد لا يسمحان لنا بدراستها تحت باب « المنطق » ، نظراً لأنها ليست من « اللغة » في شيء ، ولكن من المؤكد أن مجال « علم المعاني » semantics أوسع بكثير من مجال « علم اللغة » . وحسبنا أن نرجع إلى أية قصيدة من القصائد ، لكي نتحقق من أنها ليست كما قال كارناب مجرد صيحات هي من قبيل قولنا : « أوه ، أوه » ، وإنما هي تعبيرات رمزية تحمل معاني ضمنية . بل إننا لو نظرنا إلى أية لوحة من اللوحات ، لما وجدنا أنفسنا بإزاء مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال فحسب ، بل لو وجدنا أنفسنا أيضاً بإزاء لغة رمزية تنقل إلينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادي .

والحق أننا لو أنعمنا النظر إلى أى عمل فني كائن ما كان ، لو وجدنا أن هذا العمل لا يمثل مجرد « صيحات انفعالية » صدرت عن موجود ما من الموجودات ، بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الحضارة البشرية لكي نتحقق من أن الفن ليس مجرد شكل من أشكال اللعب ، أو مظهر من مظاهر الترف ، بل هو خبرة أصيلة تقف

جنباً إلى جنب مع التجربة العلمية وشتى مظاهر التفكير اللغوي ، دون أن يكون من حقنا مع ذلك أن نقيسها بمقاييس العلم ، أو أن نحكم عليها من وجهة نظر المنطق اللغوي . وكما أن لكل مجتمع من المجتمعات لغته الخاصة ، فإن لكل حضارة من الحضارات منها الخاص . وإذا كان من الصحيح أن بعض الحضارات القديمة لم تكن تملك أى دين حقيقي ، أو أى نظام أسطوري ، فإنه ليس بصحيح مطلقاً أن حضارة ما من الحضارات قد خلت تماماً من كل فن ، سواء أكان هذا الفن رقصاً ، أم غناء ، أم رسماً ، أم مجرد نقش على بعض آلات الإنسان ، أم مجرد وشم على الجسم البشرى نفسه . والظاهر أن فن الرقص — من بين جميع الفنون — هو أقدمها جميعاً : فإننا لا نجد مجتمعاً بشرياً ، قديماً كان أم حديثاً ، قد جهل هذا الفن تماماً .

وليس أدل على القيمة الحضارية للفن ما نلاحظه في كافة المجتمعات من أن الفن هو بمثابة بلورة لكل نشاط المجتمع ، وتركيز لطبيعة الحياة البشرية فيه ، وسجل صادق لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة . وأن مجتمعاً قوياً باستعداداته الحربية أو إمكانياته الاقتصادية ، ولكنه مفتقر إلى النشاط الفني ، هو مجتمع ضعيف بالقياس إلى أدنى قبيلة بدائية تضم بين جنبها مصورين ، وراقصين ، ونحاتي أصنام ! والواقع أن أى مجتمع بلغ بالفعل مستوى الحضارة — بالمعنى الأنثولوجي لهذه الكلمة ، لا بالمعنى الشعبي الذى يجعل منها مجرد « شكل اجتماعي ») لا بد من أن يكون قد أنتج فناً ، ولكن لا في نهاية حياته ، بل منذ اللحظة الأولى من لحظات نشاطه . ولا غرو ، فإن الفن هو بمثابة الراعى الحقيقى للتطور البشرى ، فردياً كان أم اجتماعياً . وكل ابتذال يلحق النشاط الفنى إنما هو الدليل القاطع على انحلال المجتمع ، أو هو العرض الأكيد الذى يكشف عن قرب انهياره . وأما ظهور فن جديد ، أو حتى مجرد أسلوب جديد أصيل ، فهو الدليل على أن الوعي الجمعي أو الفردى لا زال حياً نابضاً ، إن لم نقل فتياً شاباً^(١) .

وهنا قد يحق لنا أن نسأَلَ عن ماهية ذلك النشاط البشرى الذى يحتل كل هذه المكانة في مضمار الترقى البشرى ... إننا نعرف بلا شك أن الفن ليس بحثاً عقلياً ، ومع ذلك فإن من المؤكد أن الفن ضرورى للحياة العقلية . ونحن نعرف أيضاً أن الفن ليس من الدين في شيء ، ومع ذلك فإن الشواهد كثيرة على أن الفن ينمو مع الدين ، ويقوم بخدمته ، ويعمل — إلى حد كبير — على تحديده . وقد يكون من العسير أن نجد تعريفاً

واحداً يصدق على فنون عديدة كاللصوير ، والنحت ، والمعمار ، والموسيقى ، والرقص ، والأدب ، والدراما ، والسينما ، ولكن ربما كان في وسعنا — فيما تقول سوزان لانجر — أن نعرف الفن بقولنا إنه « عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى ، تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشرى » . ولم تقل لانجر عن الأشكبال الفنية إنها « محسوسة » « sensuous » ، بل قالت إنها « قابلة للإدراك الحسى » Perceptible ، لأن بعض الأعمال الفنية تثير الخيال أكثر مما تثير الحواس الخارجية ، كالرواية أو القصيدة مثلاً . ولكن مهما كان من اختلاف أنواع الفنون ، فإن من المؤكد أن كافة الأعمال الفنية إنما هى أشكال قابلة للإدراك الحسى . وأما المقصود بكلمة « شعور » في هذا التعريف فهو الإشارة إلى « الإحساس » Sensation ، و « الحساسية » sensibility ، و « الانفعال » emotion ، وشتى « المواقف الوجدانية » التى يمكن أن يعبر عنها الفنان . ولكن سوزان لانجر تلاحظ أن هناك ميلاً قوياً في أيامنا هذه نحو تعريف الفن بالرجوع إلى ما في النشاط الجمالى من « معان » أو « دلالات » ، بدلا من الاقتصار على القول بأنه تجربة تبعث اللذة pleasurable experience أو مجرد خبرة تقوم على إشباع الحواس . وربما كان السبب في ذلك أن كبار الفنانين قد أصبحوا يدخلون في أعمالهم الفنية عناصر « التنافر » dissonance ، و « القبح » ، فضلا عن أننا قد أصبحنا نلاحظ لدى الجماهير غير المثقفة ضرباً من اللامبالاة أو عدم الاكتراث بالنسبة إلى القيم الفنية . ولم يكن في استطاعة الجماهير قديماً أن تحظى برؤية روائع الفن الكبرى ، إذ كانت الموسيقى والتصوير ، بل وحتى الكتب نفسها ، بمثابة لذات أو متع موقوفة على الأغنياء وحدهم دون سواهم ، فكان الرأى السائد بين الباحثين أنه لو قدر للفقراء والعامة من الناس أن يظفروا بالحصول على أمهات الفن العالمى ، لما ترددوا في الاستمتاع بها . أما وقد أصبحت الفرصة اليوم متاحة للجميع من أجل زيارة المتاحف ، وقراءة الكتب ، والاستماع إلى الموسيقى ، أو على الأقل الإنصات إلى الراديو ومشاهدة التلفزيون ، فقد أصبح حكم الجماهير على الأعمال الفنية حقيقة واقعة ، وصار في وسعنا أن نقول « إن الفن العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة » ، وإلا لوجد استجابة مرضية لدى العامة قبل الخاصة . وليس من شك في أن الكثير من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت شاهداً واضحاً على قلة اهتمام الفنانين بتقديم « أشكال سارة » أو « نماذج جميلة » مما يضعف من حجة القائلين بأن الفن هو مجرد متعة أو لذة . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا نشهد اليوم اهتماماً منطقياً وسيكولوجياً كبيراً

بمفهوم « الرمزية » (مع ما يقترون به من دراسة للوسائل التعبيرية وطرق ترجمة الأفكار أو المعاني) ، أمكننا أن ندرك كيف أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم « الشكل ذى الدلالة » : significant Form أو مفهوم « الصور ذوات المعاني »^(١).

والحق أن لمفهوم « الشكل » أو « الصورة » أهمية كبرى في تعريفنا للفن : فإن العمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً يقبل الإدراك ، اللهم إلا إذا استحال إلى « شكل » أو « صورة » . وسواء أكانت صورة العمل الفني ثابتة مستديمة كصورة البناء أو الإناء أو اللوحة ، أم كانت صورة عابرة دينامية كصورة اللحن أو الرقصة ، أم كانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الأدبي ، فإنه لا بد للصورة في كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع « الكل » المتسق مع نفسه ، القابل للإدراك ، وكأنما هي موجود طبيعي له وحدته العضوية ، واكتفاؤه الذاتي ، وحقيقته الفردية . ولا يكون العمل الفني جيداً أو رديئاً ، خصباً أم جديباً ، اللهم إلا باعتباره « مظهراً » أو « ظاهراً » appearance ، لا باعتباره تعليقاً على شيء يمتد فيما وراءه في صميم العالم ، ولا باعتباره مجرد قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة في الواقع الخارجى . وإذا كانت « الصور الفنية » صوراً معبرة expressive ، فذلك لأنها رموز تشير إلى معان ، لا مجرد علامات على أشياء ، أو عوارض خارجية لبعض الحالات النفسية . ومعنى هذا أن « التعبير الفني » ليس مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعى ، بل هو « شكل رمزى » يوسع من دائرة معرفتنا ، ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية . وسوزان لانجر تقيم تفرقة واضحة بين « العلامة » sign و « الرمز » symbol ، فتقول إن « العلامة » شيء نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة الفعل ، في حين أن « الرمز » أداة ذهنية ، أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشرى . وحينما ينجح المرء في توصيل فكرته إلى الآخر عن طريق بعض الرموز ، فإننا نقول عنه إنه قد أحسن التعبير عن تلك الفكرة . وقد يعمل المرء طويلاً من أجل الوصول إلى صياغة رأيه في أحسن شكل ممكن ، فيبحث عن الألفاظ الدقيقة الكفيلة بالتعبير عن معانيه ، ويدخل على عباراته من التنظيم والتتابع ما يجعل منها أدوات ناجعة لعرض قضيته أو إظهار حجته . ولا شك أن مثل هذا الجهد العقلى لا يمكن أن يدخل في باب الاستجابة التلقائية : فإنه لمن الواضح أن الفارق كبير بين التعبير عن الفكرة والتعبير عن الحالة الوجدانية . وهذا هو السبب في أننا لا نقول عن

الإنسان الحائق أو الغاضب إنه قد أحسن التعبير عن حنقه أو غضبه . وعلى الرغم من أن لكل انفعال بعض العوارض أو المظاهر الخارجية ، إلا أن هذه المظاهر هي ما هي ، دون أن يكون ثمة معيار نقدي للحكم عليها . وأما لو حاول الشخص الغاضب أن يخبرنا عن السر في ثورته الانفعالية ، فعمد إلى استرجاع أحاسيسه ، وراح يبحث عن ألفاظ للتعبير عن أفكاره فإنه عندئذ لن يقدم لنا « تعبيراً ذاتياً » Self-expression قوامه الاستجابة لبعض المؤثرات الوجدانية ، بل سيقدم لنا « تعبيراً تصورياً » conceptual expression قوامه استخدام بعض الألفاظ من أجل ترجمة بعض المعاني . وليس من شك في أن « اللغة » هي التي تخلع شكلاً أو صورة على خبرتنا الخارجية ، فتجعل منها خبرة واضحة محددة . ولولا « الكلمات » لكانت تجربتنا الحسية مجرد مجرى متدفق من الانطباعات الذاتية التي لا تكاد تفرق عن انفعالاتنا وحالاتنا الوجدانية . فاللغة هي التي تخلع على تجربتنا طابعها الموضوعي ، وهي التي تحيل انطباعتنا إلى « أشياء » و « وقائع » .

يبد أن هناك — مع ذلك — جانباً هاماً من جوانب الحقيقة ، يفلت بطبيعته من طائلة التعبير اللغوي ، وذلك الجانب إنما هو عالم « الخبرة الباطنية » ، أو دائرة « الحياة الوجدانية » بما فيها من انفعالات وعواطف . وليس السبب في عجز اللغة عن التعبير عن هذه الخبرة الباطنية أو الانفعال بطبيعته « لاعلى » ، بل ربما كان العكس هو الأدنى إلى الصواب : فإن انفعالاتنا لا تبدو لنا غير معقولة إلا لأن اللغة نفسها لا تواتينا كثيراً في تصورنا ، ونحن عاجزون في معظم الأحيان عن تصور أى شيء دون الاستعانة بالدعائم المنطقية للألفاظ . والحق أن عجز اللغة عن توصيل الخبرة الذاتية إنما هو موضوع اصطلاحى (أو فنى) يفهمه المناطقة حق الفهم ، وإن كان في استطاعتنا أن نلخصه بصفة عامة فنقول إن الصورة اللغوية غير ميسرة بطبيعتها للتعبير عن الشكل الطبيعي للوجدان ، وبالتالي فإنه ليس في وسعنا ترجمة المشاعر والانفعالات إلى لغة الألفاظ والعبارات ، حقاً إن لدينا ألفاظاً عامة تشير إلى مشاعر الاستشارة ، والهدوء ، والقبطة ، والأسى ، والحب ، والكراهية ... إلخ ، ولكن ليس ثمة لغة يمكن أن تصف لنا كيف يختلف هذا الفرح المعين اختلافاً جذرياً عن غيره من أنواع الفرح الأخرى ، أو كيف يفرق هذا الحب المعين عن كل ما غداه من ضروب الحب الأخرى ... إلخ . ولهذا تؤكد سوزان لانجر أن الطبيعة الحقيقية للوجدان البشرى إنما هي أمر هيات للغة — من

حيث هي رمزية لفظية — أن تنهض بالتعبير عنه^(١) .

صحيح أن الفلاسفة قد دأبوا على النظر إلى الانفعال والوجدان باعتبارهما مجرد ظاهرتين غير معقولتين Unrational ، فكانوا يقولون إن « النمط » الأوحد الذى يستطيع الفكر التصورى أن يلتقى به فى هاتين الظاهرتين إنما هو « نمط » الأحداث الخارجية التى عملت على ظهورهما أو تسببت فى حدوثهما ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هناك درجات مختلفة من « الخوف » وأنماطاً متباينة من « الحب » ، حتى ولو كان من شأن الفكر أن يدرجها جميعاً تحت انفعال واحد . والحق أن الوجدان البشرى ليس مجرد كتلة غامضة مهوشة ، بل هو نسيج محكم متعدد الخيوط . وإذا كان الوجدان البشرى هو بمثابة عالم جافل بالتأليفات الجديدة والظواهر المبتكرة ، فما ذلك إلا لأنه ينطوى على إمكانيات عديدة وأنماط ديناميكية لا حصر لها . وحسبنا أن نلقى نظرة فاحصة على ما يعج به العالم الوجدانى من حركات ، وتوترات ، وانفعالات ، ورغبات ، وأهواء ، لكى نتحقق من أننا هنا بإزاء عالم حركى معقد مليء بأسباب النشاط والفاعلية والإيقاع النفسى . ولا شك أن الأصل فى إحساسنا بالتوتر الذهنى ، والقلق النفسى ، والاضطراب العصبى ، وشتى حالاتنا الذهنية الأخرى ، إنما يكمن فى تلك الحساسية الوجدانية العميقة التى هى أشبه ما تكون بالسلم الموسيقى بالنسبة إلى الأنغام العديدة المتباينة . ومعنى هذا أن ثمة طبقات عميقة تكمن من وراء ذلك السطح الظاهرى المتعرج لانفعالاتنا وأهوائنا ، وهذه « الأغوار النفسية السحيقة » إنما هى التى تجعل من حياتنا البشرية حياة وجدانية ، لا مجرد « وجود عضوى لا شعورى تظهر فيه بين الحين والآخر بعض الانفعالات أو الحالات الوجدانية »^(٢) .

ولو أننا سلمنا بوجود « نمط ديناميكى » Dynamic Pattern فى صميم حياتنا النفسية ، لكان فى وسعنا أن نقول إن مهمة الفنون إنما هى على وجه التحديد التعبير عن هذا النمط تعبيراً صورياً . وليست الرموز المستخدمة فى التعبير الفنى مجرد « علامات خارجية » أو « مظاهر انفعالية » ، بل هى رموز حقيقية تنطوى على معان أو دلالات . ونحن حين نقول عن أى عمل فنى إنه « عمل معبر » ، فإنما نعنى بذلك أن هذا العمل

(١) S. Langer : « The Cultural Importance of Art », in « Philosophical Sketches. », 1962, pp. 88-89.

(٢) S. Langer : « Philosophical Sketches », p. 89 .

ينطوى على صياغة للوجدان أو تشكيل للانفعال في صورة يدر كها التصور . حقا إن هذه العملية قد تخدم إلى جانب ذلك حاجة الشخص إلى التعبير عن نفسه ، ولكن من المؤكد أن هذه الحاجة ليست هي ما يجعل من العمل الفني عملا جيدا أو رديئا . لهذا تقرر لانجر في موضع آخر أن جوهر الفن لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات ، وكان كل مهمة الفنان هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة ، وإنما تنحصر مهمة الفن في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأق لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير . صحيح أنه قد يكون في وسعنا — بمعنى ما من المعاني — أن نقول عن العمل الفني إنه « رمز لوجدان » *a symbol of Feeling* نظراً لأنه يصوغ أو يشكل أفكارنا عن التجربة الباطنية ، كما يصوغ الكلام أفكارنا عن الأشياء والوقائع في العالم الخارجي ، ولكن الفارق كبير بين الرمز الفني والرمز اللغوي : لأن العمل الفني لا يشير إلى شيء آخر يمتد فيما وراءه ، بعكس الحال فيما عداه من « رموز » . وهذا هو السبب في أن الوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني وجدان مباشر لا يكاد ينفصل عنه ، مثله في ذلك كمثل المعنى الكامن في المجاز الحقيقي ، أو القيمة الماثلة في الأسطورة الدينية . ومن هنا فإننا لا نتحدث عادة عن « الوجدان » الذي « يعنيه » العمل الفني ، بل نتحدث عن الوجدان الكامن في العمل الفني ، كحالة باطنة في أعماقه . وإذن فإن العمل الفني — فيما نقول سوزان لانجر — إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً ، وتحمل إلينا تعبيراً حياً ، وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية .

فهل يكون معنى هذا أن الفن هو مجرد تعبير انفعالي عن ذات الفنان ؟ هذا ما ترد عليه لانجر بالسلب : فإن الوظيفة الأولى للفن إنما هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية ، بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله ونفهمه . وإذا كان من شأن الفنان أن يعمل على صياغة « الخبرة الباطنية » أو أن يقوم بتشكيل « الحياة الداخلية » ، فذلك لأن من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوي ، أو من خلال الرموز اللفظية . والفن هو الذي يجيء فيخلق طابعاً موضوعياً على الحساسية ، والرغبة ، والوعي الذاتي ، والشعور بالعالم ، والانفعالات ، وشتى الحالات الوجدانية ، مما تعده في العادة « لا معقولا » بسبب عجز الألفاظ عن التعبير عنه في أفكار واضحة متميزة . وليس هناك ما يوجب القول بأن حياة الوجدان لا تقبل التعقل لمجرد أن صورها المنطقية مختلفة اختلافا جوهرياً عن بنايات التفكير اللغوي . والحق أن لحياتنا الوجدانية من الأشكال المنطقية ما يشبه إلى حد بعيد أشكال الفن الديناميكية ، فليس بدعا أن يكون الفن هو الرمز الطبيعي لحياتنا

الوجدانية . وهذا هو السبب في أننا نستطيع أن نتصور معنى الحياة ، ودلالة الوجدان ، من خلال الأعمال التشكيلية ، والموسيقى ، والرواية ، والرقص ، وشتى الأشكال الدرامية ... إلخ .

وهنا قد يقال — كما زعمت مدرسة التحليل النفسى — إن الأعمال الفنية هي مجرد رموز لموضوعات محبوبة ، ولكنها ذات طبيعة ممنوعة أو محرمة علينا . فالنشاط الفنى إنما هو تعبير عن ديناميات أولية ، ورغبات لا شعورية ، والفنان إنما يستخدم الموضوعات والمشهد لتجسيم أحيائه الدفينة وتجميد أو هامه الخفية . وربما كان من بعض مزايا هذه النظرة أنها تسلم بالأسلوب الرمزى في تفسير الأعمال الفنية ، وأنها توحد بين النشاط الفنى وحياتنا الخيالية بصفة عامة ، فضلاً عن أنها تتفق مع النظرة الجدلية إلى الخبرة الفنية باعتبارها تجربة وجدانية هامة في حياة الوجود البشرى . ولكن هذه النظرية — فيما تقول لانهجر — لا تقدم لنا أدنى معيار للحكم على « الامتياز الفنى » : لأنها تفسر لنا لماذا كتبت القصيدة ، وتكشف لنا عن الملاحم البشرية التى تخفيها وراء صورها الخيالية ، وتبين لنا ما هي الأفكار الخفية التى تنطوى عليها أية لوحة ، وتشرح لنا لماذا تبتسم نساء ليوناردو Leonardo بطريقة سحرية غامضة ، ولكنها لا تصلح مطلقاً أساساً للفرقة بين العمل الفنى الجيد والعمل الفنى الردى^(١) . وآية ذلك أن السمات التى تنسب إليها أهمية التحفة الفنية ، والملاحم التى ترجع إليها كل قيمة العمل الفنى الرائع ، قد تتوافر في عمل فنى غامض أنتجه مصور عادى أو شاعر غير موهوب ! وقد اعترف واحد من زعماء المدرسة الفرويدية — ألا وهو فيلهلم اشتيكل Wilhelm Stekel — بهذه الحقيقة حينما قال بصراحة : « إنه ليستوى في نظرنا أن يكون الشاعر الذى نتحدث عنه شاعراً عظيماً شهد له الناس جميعاً بالعبقريّة ، أو مجرد شاعر صغير ضئيل الشأن ، لأن ما يعيننا في بحثنا إنما هو على وجه التحديد الحافز الذى يدفع بالناس إلى الخلق أو الإبداع . ولا شك أن تحليلاً يضرب صفحاً عن القيمة الفنية للعمل هو تحليل بعيد كل البعد عن أن يكون مجدياً بالنسبة إلى النقد الفنى أو علم الجمال . والواقع أنه إذا كان كل ما يعنى عالم النفس إنما هو البحث عن المضمون الخفى للعمل الفنى ، فإن المشكلة الحقيقية في نظر الفنان إنما هي مشكلة « كمال الشكل » : لأن الصورة الكاملة هي بالضرورة « صورة ذات دلالة » بالمعنى الفنى لهذه الكلمة . وليس في استطاعتنا أن نُقيّم هذا « الكمال » Perfection

بالبحث عن أكبر عدد ممكن من الموضوعات الغامضة فيما تمثله الصورة أو فيما توحى به . وعلى الرغم من أن ثمة علاقات متشابكة لا سبيل إلى قصم عراها بين الاهتمام بالموضوعات الممثلة ، والاهتمام بالبنائيات اللفظية أو التكوينات البصرية التي تصور تلك الموضوعات ، إلا أن « المعنى الفني » — في نظر لانجر — كامن أولاً وبالذات في صميم البناء الحسي للعمل الفني ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن « الجمال » في الفن إنما هو جمال « الصورة » ولهذا تعلق لانجر أهمية كبرى على دراسة « المظهر الشكلي » للفنون بصفة عامة ، ولفن « الموسيقى » بصفة خاصة . والحق أنه لما كانت الموسيقى فناً لا تمثيلاً Non-Representative حتى في صورتها الكلاسيكية ، فليس بدعاً أن نجد في هذا الفن خير نموذج للشكل الخالص الخالي تماماً من كل مادة ، خصوصاً وأن التركيبات النغمية لا تنطوي مطلقاً على أى مشهد ، أو أية واقعة ، أو أى موضوع . وإذا صح أن معنى الفن كامن في المدرك الحسي نفسه ، بغض النظر عما يمثله في الظاهر ، فليس من الغرابة في شيء أن تكون الأعمال الموسيقية أقرب الأعمال الفنية جميعاً إلى جوهر « المعنى الفني » الخالص ، وأقدرها على التعبير عن فن الصورة الخالصة الخالية من كل مادة .

وهنا نجد سوزان لانجر تكرر صفحات طويلة من كتابها الرئيسي لدراسة فن الموسيقى حتى تكشف لنا عن دلالة هذا الفن الذي قيل عنه — بحق — إنه المثل الأعلى لسائر الفنون ؛ وإن كان فيلسوف عقلي مثل كانت Kant قد وضعه في أسفل قائمة الفنون ! وليس في وسعنا أن نساير لانجر في استعراضها لشتى النظريات الجمالية التي ظهرت في تفسير هذا الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن البعض قد فسر الموسيقى على أنها مجرد صورة من صور « الإحساس السار » ، بينما قال آخرون إنها مجرد « استجابة وجدانية » ، في حين ذهب غيرهم إلى أنها مظهر من مظاهر « التعبير عن الذات » Self-Expression ... إلخ . وإذا كانت لانجر تنتهي إلى رفض كل تلك النظريات ، فذلك لأنها لا ترى في الموسيقى مجرد منه يولد بعض الاستجابات الوجدانية ، بل هي ترى فيها لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات . وليس معنى هذا أن لا صلة على الإطلاق بين فن الموسيقى من جهة ، وبين حياتنا الوجدانية من جهة أخرى ، وإنما كل ما هنالك أن الموسيقى هي بمثابة « التعبير المنطقي » عن تلك الاستجابات الوجدانية أو عن هذه الحياة العاطفية . فليس يكفي أن نقول إن الموسيقى هي « لغة الانفعالات » ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن الموسيقى تمثل عالماً رمزياً خاصاً له استقلاله التام عن عالم المعاني اللغوية العادية . وكما أن الألفاظ قد تصف لنا أحداثاً لم نشهدها ، وأماكن وأشياء

لم تتح لنا الفرصة لرؤيتها ، فإن الموسيقى أيضا قد تقدم لنا انفعالات لا عهد لنا بها ، وحالات وجدانية لم تسبق لنا معاناتها . ولكن هذا لا يعنى أن تكون الموسيقى مجرد « لغة » ، وأن تكون للأنغام الموسيقية دلالات ثابتة كالكلمات المنطوقة سواء بسواء ، وإنما ينبغي لنا أن نتذكر دائما أن في الموسيقى من الصياغة والتشكيل والتمثيل ما يجعل منها « صورة منطقية » لحياتنا الوجدانية ، بما فيها من انفعالات ، وأحاسيس ، واستجابات ، وعواطف ، ومشاعر ، ورغبات ، وتوترات ، ومظاهر استبصار^(١) ... إلخ . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن التشابه بين « الموسيقى » و « اللغة » لا يكاد يعدو الوظيفة السيمية Semantic التي تجمع بينهما ، على اعتبار أن كلا منهما ينطوى على عالم من « المعانى » أو « الدلالات » . وأما فيما عدا ذلك ، فإن « الموسيقى » لا تملك — من الناحية المنطقية — تلك الخصائص النوعية التي تتميز بها « اللغة » ، باعتبارها نسقا من الوحدات المنفصلة التي تحمل دلالات ضمنية محددة ، وتخضع لبعض القواعد النحوية الثابتة . ومهما كان من أمر تلك المواضع العرفية التي اصطللحنا على ربطها ببعض الألحان الموسيقية ، فإن من المؤكد أنه ليس للموسيقى أى « معنى حرفى » .

ولكن ، على الرغم من أن الأنغام الموسيقية — على العكس تماما من المفردات اللغوية — لا تنطوى في ذاتها على أية دلالة ثابتة ، إلا أن لتركيب الأصوات الموسيقية من الخصائص ما يسمح لنا باستخدامها استخداما رمزيا للتعبير عن خبرتنا الوجدانية . وقد يكون من الصعوبة بمكان أن نقنع الكثيرين بإمكان وصولهم إلى معرفة شيء لا يستطيعون تسميته ، ولكن من الممكن أن تزول هذه الصعوبة لو بينا لهم كيف أن « الرمزية الموسيقية » مختلفة اختلافا جوهريا عن « الرمزية اللغوية » . ولم يجانب پول موس Paul Moos الصواب حين قال إن الموسيقى عاجزة تماما — على الرغم من كل ما لديها من آلات — عن التعبير عن أبسط مشاعرنا العادية ؛ كالخوف ، والوفاء ، والغضب ، تعبيراً واضحاً متميزاً ؛ ولكن هذا العجز لا يبرر القول بأن الموسيقى ليست فنا عاطفيا على الإطلاق ، أو أنها ليست من « الرمزية » في شيء . والواقع أن ما يعده هذا الناقد (وأمثاله) ضعفا في الموسيقى إنما هو على وجه التحديد مصدر قوة التعبير

(١) ارجع إلى الدراسة القيمة التي كتبها زميلنا الدكتور فؤاد زكريا لكتاب لانجر ، تحت عنوان : « أفق جديد للفلسفة » مجلة « الفكر المعاصر » ، العدد الأول ، مارس سنة ١٩٦٥ ،

الموسيقى : لأنه ليس من شأن الموسيقى أن تعبر عن نفس المشاعر التي يملك الإنسان العادى التعبير عنها مستعملاً لغة الكلام العادية ، وإنما تحيىء الموسيقى فتقدم لنا من « الأشكال الرمزية » مالا طاقة للغة به . ولو كانت كل مهمة الموسيقى هى التعبير عن مشاعرنا العادية ؛ كالحب والإخلاص والحنق وما إلى ذلك ، لكانت مجرد صورة أخرى من صور اللغة ، ولكان فى التعبير اللفظى غناء تام عنها . وعلى حين أن واحداً من الباحثين الإنجليز الممتازين ، ألا وهو أوربان Urban قد وضع الرموز الفنية جنباً إلى جنب مع الرموز الرياضية ، فى مقابل الرموز اللغوية ، نجد أن سوزان لانجر قد رفضت كل محاولة من أجل التقريب بين الفن والرياضيات ، فضلاً عن أنها قد حرصت على القول بأن التعبير الفنى غير قابل أصلاً للترجمة . وسواء اتجهنا بأبصارنا نحو الشعر ، أم ركزنا انتباهنا فى الموسيقى ، فإننا فى كلتا الحالتين لن نجد أنفسنا بإزاء فن يقبل الترجمة إلى لغة الكلام العادى . وليس من شك فى أن الموسيقى فن رمزى ، ولكن الرمزية الموسيقية هى من ذلك النوع الذى لا يقبل الترجمة إلى الصورة اللفظية . وإذا كان فى استطاعتنا — على سبيل المجاز — أن نتحدث عن « لغة موسيقية » فإنه لمن الواضح أن هذه اللغة لا تملك مفردات ذات معنى ثابت ، وبالتالي فإنها لا يمكن أن تخاطب العقلية الاستدلالية القائمة على التفكير اللغوى . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه فاجنر من أن الموسيقى — وحدها — هى الكفيلة بالتعبير عما تعجز الألفاظ عن تسميته ، وهى — وحدها — القادرة على الكشف عما قد يبدو لعقلنا النظرى سراً منيعاً لا سبيل إلى النطق به ! ولما كانت أشكال الوجدان البشرى أكثر توافقاً مع الأشكال الموسيقية منها مع الأشكال اللغوية ، فليس بدعاً أن تتمكن الموسيقى من الكشف عن طبيعة مشاعرنا بتفصيل وصدق لا عهد لن بهما فى اللغة العادية ، وليس بدعاً أيضاً أن ينجح كثير من الموسيقيين فى تعريفنا بأغوار النفس البشرية^(١).

بيد أن بعضاً من الباحثين قد رفض أصلاً فكرة الرمزية الموسيقية ، بدعوى أنه ليس فى وسعنا أن ننسب إلى العمل الموسيقى أى معنى أو أية دلالة ، وأنه ليس من شأن الموسيقى أن تكون بمثابة لغة وجدانية . وأصحاب هذا رأى ينكرون افتراض وجود « عالم من المعانى » فيما وراء الأشكال الموسيقية الخالصة ، لأنهم يعتقدون أن فى تأويل الأنغام الموسيقية انتقاصاً من قدر هذا الفن . وما دامت الموسيقى فناً مستقلاً قائماً

بذاته ، فإنه ليس ثمة موضع لتفسير قيامها ، وليس هناك أدنى مبرر لإضافة أى « معنى » إلى وجودها الحسى الخالص . ولعل هذا ما عبر عنه هانسلك Hanslick حينما كتب يقول : « إنه ليس فى فن الموسيقى مضمون يوضع فى مقابل الشكل ، لأنه ليس للموسيقى أى شكل يمكن أن يوضع فوق مضمونها » . ومعنى هذا أن « الشكل الموسيقى » إنما هو مضمون لنفسه ، فهو لا يعنى شيئاً آخر غير ذاته . ولكننا حتى لو أنكرنا على الموسيقى كل مضمون ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى التسليم بأن العمل الموسيقى إنما يعنى شيئاً ، وإلا لكان عبثاً لا جدوى منه ولا طائل تحته . وتبعاً لذلك فإنه لا مفر لنا من التسليم بواحد من أمرين : لأننا إما أن نقول بأن الموسيقى ذات دلالة Significant ، وإما أن نقول إنها عديمة المعنى : Meaningless . وقد نستطيع أن ننأى بالموسيقى عن « علم المعانى » ، ولكننا لن نستطيع أن ننكر عليها كل دلالة . صحيح أنه ليس فى وسعنا — بطبيعة الحال — أن نضع أمام كل تركيب موسيقى دلالة محددة تكون بمثابة المعنى المقابل له ، ولكن هذا لا يعنى خلو « القالب الموسيقى » أو « الصورة الموسيقية » من كل دلالة . وعلى الرغم من أن بعض الأشكال الموسيقية قد تحمل فى وقت واحد معانى سارة وأخرى حزينة ، إلا أن هذه الواقعة لا تثبت خلو العمل الموسيقى من كل معنى ، بل هى تثبت فقط أنه ليس ثمة دلالات وجدانية محددة ترتبط ببعض الأشكال الموسيقية ارتباطاً حتمياً ضرورياً . ولهذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن كل ما تعكسه الموسيقى إنما هو الشكل العام ، أو « مورفولوجيا » الوجدان ؛ بينما زعم آخرون أن الموسيقى لا تعبر إلا عن الأشكال العامة للشعور ... ولا شك أن أصحاب هذه النظريات قد فطنوا إلى ما غاب عن الكثير من علماء الجمال : ألا وهو أن للموسيقى قيمة ذهنية تقربها إلى حد غير قليل من التصورات أو المفاهيم العقلية . والحق أنه إذا كان من شأن الموسيقى أن تكشف لنا عن قوانين حياتنا الوجدانية ، بما فيها من إيقاعات وذبذبات وأنماط ، فإن من المؤكد أن لهذا الفن قيمته الكبرى فى حياتنا الذهنية باعتباره مفتاحاً ضرورياً لفهم الأشكال الأساسية لنشاطنا الانفعالى . ولكن بعضاً من الباحثين قد فسر الموسيقى على أنها نوع سام من « التجريد » : Abstraction ، فجعل من « الخبرة الموسيقية » مجرد كشف منطقى محض ، دون أن يعمل حساباً لما فى الأنغام من قيم حسية وشحنات انفعالية . وفات هؤلاء أنه مهما كان من صلة الأنغام الموسيقية بالحساب والعدد ، فإن الموسيقى فن رمزى يقدم لنا ضرباً من المعرفة الشكلية أو الاستبصار الحدسى بعالم الوجدان . وإذا كان للموسيقى طابعها الرمزى الخاص ، فذلك

لأن رموزها — كما سبق لنا القول — لا تحمل دلالات ثابتة، بل هي أشكال حرة يستطيع الموسيقار أن يؤلف بينها على النحو الذى يروقه، دون أن يكون من الضرورى له أن يتقيد سلفاً بموضوع خاص يريد التعبير عنه... وربما كانت القيمة الكبرى للموسيقى — بين غيرها من الفنون — أنها لغة رمزية تحمل من المرونة والطلاقة والقابلية للتشكل، ما يجعل منها أقدر اللغات على التعبير، لا التقرير، والإيجاء، لا الإدلاء!

ولا يتسع المقام للإفاضة في شرح نظرية لانجر في الموسيقى باعتبارها لغة رمزية تكشف لنا عن جانب من حياتنا الوجدانية، وإنما حسبنا أن نقول إن القوة الحقيقية لفن الموسيقى في رأى لانجر تتجلى بصفة خاصة في كونها تعبيراً صادقاً عن حياة الوجدان، وهو « صدق » تعجز اللغة عن النهوض به. ولا شك أن « ازدواج » Ambivalence الذى ينطوى عليه المضمون الموسيقى كثيراً ما يتيح للموسيقار فرصة التعبير عن المشاعر المتعارضة في وقت واحد، فتكون الموسيقى أقدر على التعبير عما في حياتنا النفسية من « تناقض عاطفى » و « ازدواج وجدانى » من أى فن آخر من الفنون، بل ومن التعبير اللغوى نفسه. وهكذا قد يكون العمل الموسيقى حافلاً بالأضواء النفسية الكشفية، بينما تكون الكلمات معتمة مظلمة، نظراً لأن الموسيقى لا تملك « مضموناً » فحسب، بل هي تتمتع أيضاً بقدرة هائلة على التلاعب بالمضامين تلاعباً فنياً عابراً. وإن الموسيقى لتوضح المشاعر وتكشف عن الانفعالات، ولكنها ليست ملتحمة بتلك المشاعر، أو مصوبة في قوالب هذه الانفعالات. ومن هنا فإن في الموسيقى ضرباً من « المعرفة غير اللفظية »: إذ يقدم لنا العمل الموسيقى نوعاً من الاستبصار Insight الذى يعرفنا كيف تجري الانفعالات، ويحيطنا علماً بالمسارب الخفية التي تمرى فيها حياتنا العاطفية. ولا شك أن هذه « الرمزية الضمنية » Implicit Symbolism هي التي تجعل من الموسيقى لغة فنية تعبر عن وجه معين من الحقيقة هيئات للتعبير اللغوى أن ينهض بالكشف عنه. وإذا كان من شأن « الوعى الأسطورى » (كما لاحظ كاسيرر) التوحيد بين الرمز وموضوعه في كل متسق متماسك، فربما كان في وسعنا أيضاً أن نقول إن الموسيقى هي أسطورة حياتنا الباطنية، وإن كنا هنا بإزاء أسطورة حية، فنية، حافلة بالمعاني، متجددة على الدوام... (١)

وهكذا نرى أن الرسالة التي ينقلها إلينا الفن أعمق من أن تكون مجرد لذة حسية

عابرة ، أو متعة جمالية زائلة ، ما دام العمل الفني لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات .
والواقع أن ما اصطلاحنا على تسميته باسم « اللذة الجمالية » إنما هو أقرب ما يكون إلى ذلك الإشباع أو الرضا الذى يقترن عادة بعملية الكشف عن الحقيقة . ولعل هذا ما حدا بالفنانين فى كل زمان ومكان إلى التحدث عن « حقيقة فنية » ، وكأنما هم قد فطنوا إلى أن لغتهم الرمزية لا يمكن أن تكون إلا أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة . صحيح أن الحقيقة الفنية لا تكمن فى تلك العبارات التى قد تنطوى عليها القصيدة ، كما أنها غير متضمنة فى تلك الأشكال التى تظهر لنا على اللوحة ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن الرمز الفنى دلالة معنوية ينطوى عليها شكله ، ومعنى ضمناً يكمن فى صميم بنائه .
فالحقيقة الفنية إنما هي مجرد تأكيد لصدق الرمز فى التعبير عن أشكال الوجدان ، ألا وهى تلك الأشكال التى لا تحمل أسماء ولكنها تصبح قابلة للتمييز حينما تتجلى فى بعض الصور الحسية . وحينما نقول عادة إننا قد فهمنا « فكرة » العمل الفنى ، فإننا لا نعنى بذلك أننا قد اكتشفنا قضية جديدة ، وإنما نحن نعنى أننا قد تمكنا من تحصيل خبرة جديدة . وعلى حين أن « الحقيقة الحرفية » لا تملك درجات ، لأنها إما أن تكون صادقة أو كاذبة ، نجد أن « الحقيقة الفنية » تملك درجات ، لأنها دلالة ، وقوة تعبيرية ، وأداة كشفية . وليس من شأن فلسفة الفن فى النهاية سوى أن تظهرنا على هذه الحقيقة الجوهرية الهامة ، ألا وهى أن حدود اللغة ليست هى الحدود النهائية للتجربة ، وأن الأشياء التى لا تقوى على التعبير عنها قد تملك صورها الخاصة القابلة للتصور ، نظراً لما تنطوى عليه من إشارات رمزية خاصة (١) .

ولو شئنا الآن أن نلقى نظرة سريعة على فلسفة سوزان لانجر فى الفن ، لكان فى وسعنا أن نقول إن هذه الفكرة الممتازة التى كونت فلسفتها الجمالية تحت تأثير فلسفة كاسيرر فى « الأشكال الرمزية » قد استطاعت أن تظهرنا على العلاقة الوثيقة التى تجمع بين الشكل والوجدان ، فلم تجعل من الفن مجرد أداة للمتعة الحسية ، بل جعلت منه وسيلة رمزية للمعرفة . وكما أن العلم نشاط ذهنى نستطيع بمقتضاه أن نستقدم بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الموضوعية ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يقوم بدور مماثل ، ولكن فى مجال المضمون الوجدانى للعالم . وتبعاً لذلك فإن وظيفة الفن — فى رأى لانجر — ليست هى تزويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت ، بل هى إحاطته علماً بشئ لم يعرفه من

قبل^(١) . ولكن تأكيد لانجر لدور المعرفة في الفن ، وحرصها على الربط بين النشاط الفني والفاعلية الرمزية ، لا يعينان أنها قد أغفلت تماماً دور « الخيال » في النشاط الفني ، أو أنها قد أحالت الفن إلى صورة أخرى من صور المعرفة الفلسفية ، وإنما كل ما هنالك أنها قد نسبت إلى الفنون « قيمة عرفانية » ، مع اعترافها في الوقت نفسه بأن العمل الفني يخاطب الخيال بلغة الأشكال . وليس من شك في أن « الخيال » وظيفة نفسية هامة تلعب دوراً كبيراً في صميم حياتنا الذهنية ، خصوصاً وأن العلاقة وثيقة — كما تقول لانجر — بين « اللغة » و« الخيلة » ، ولكن من المؤكد أن دور الخيال أظهر في مجال الفنون منه في أى مجال آخر . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن الخيال هو الأصل المشترك الذى صدر عنه الحلم ، والعقل ، والدين ، والأسطورة ، وغيرها من مظاهر حياتنا النفسية . ولكن المهم أن نفطن إلى دور الخيال في توعيتنا بحياتنا الباطنية ، ومساعدتنا على اكتشاف الحقيقة الذاتية بما فيها من انفعالات ، وعواطف ، وحالات وجدانية . وهنا تجيء « الرمزية الفنية » ، فتعينا على معرفة المعانى العميقة لتلك الحياة الباطنية التى هيئات للتفكير اللغوى أن ينهض بالتعبير عنها . وهكذا تخلص لانجر إلى القول بأن معرفة الذات ، والقدرة على استبصار شتى مراحل الحياة ومظاهر العقل ، إنما تنبعان من الخيال الفني^(١) .

وأخيراً قد يحق لنا أن نشيد بموقف لانجر من أزمة الإنسان المعاصر ، فإنها لم تتخذ من دراستها الفلسفية للفن مجرد مدخل إلى الفلسفة العامة ، بل هى قد اتخذت منها حجة عملية للبرهنة على القيمة الحضارية للفن . والواقع أن إهمال التربية الفنية في مجتمعاتنا الحديثة إنما هو في نظر لانجر إغفال لتربية الوجدان . وقد درج الناس على إدراج العواطف والانفعالات تحت باب « اللامعقول » فلم يكونوا على استعداد دائم للتربحيب بفكرة « تربية الوجدان » ولكن من المؤكد أن المجتمع الذى يهمل مثل هذه التربية الوجدانية لن يكون قديراً على تنظيم جانب هام من جوانب حياة أفرادهِ . وليس من شك في أن الفن الردى إنما هو مفسدة للوجدان ، ولكنه أيضاً عامل قوى من عوامل انتشار النزعة « اللاعقلية » في مجتمعاتنا المعاصرة . وفضلاً عن ذلك ، فإن من المؤكد أن تربية الوجدان ، وتنمية القدرة على الرؤية والاستماع والمطالعة ، إنما هما وسيلتان

ضرورتان لإقامة ضرب من التوازن بين المعرفة الموضوعية والاستبصار الوجداني .
وليس من شأن الفن أن يخلع طابعاً موضوعياً على حياتنا الوجدانية وانفعالاتنا الذاتية
فحسب ، بل إن من شأنه أيضاً أن يخلع طابعاً ذاتياً على إدراكنا للطبيعة ، فيجعل من
الحقيقة الخارجية نفسها رمزاً للحياة والوجدان . وكل هذه الوظائف النفسية التي يقوم
بها الفن في حياتنا البشرية إنما هي التي تجعل للرمزية الفنية دوراً كبيراً في حضارة
الإنسان . أليس الإنسان إنما هو أولاً وبالذات « ذلك الحيوان الذي لا يكف عن صنع
الرموز » ؟

الفن شكل ومعرفة

هربرت ريد

الفصل الثالث عشر

فلسفة الفن عند هربرت ريد

ليس من قبيل الصدفة أن يجيء حديثنا عن هربرت ريد على أثر عرضنا لفلسفة الفن عند كل من إرنست كاسيرر ، وسوزان لانجر ، فإن من المؤكد أن ريد قد أفاد الكثير من قراءاته لمؤلفات كاسيرر ولانجر .. وهربرت ريد Herbert Read مفكر إنجليزي معاصر ولد بمقاطعة يوركشاير سنة ١٨٩٣ من أسرة ريفية كان عاقلها يحترف مهنة الزراعة . وقد أتم ريد تعليمه بمسقط رأسه ، ثم التحق بجامعة ليدز Leeds حينما اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، فكان أن انضم ريد إلى سلاح المشاة ، واشتغل ضابطا بالجيش البريطاني في كل من فرنسا وبلجيكا ، واستطاع أن يحصل على بعض الأوسمة الحربية لبطولته في الحرب العالمية الأولى . وعلى أثر انتهاء الحرب ، شغل ريد عدة مناصب في الخدمة المدنية ، ف قضى نحو عشر سنوات أميناً لمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، استطاع خلالها أن يتخصص في فن الخزف والزجاج الملون . وفي عام ١٩٣١ عين ريد أستاذا للفنون الجميلة بجامعة أدنبره . ولكنه لم يقتصر في نشاطه العلمي على التدريس بهذه الجامعة ، بل لقد حاضر أيضا في إحدى كليات جامعة كامبردج خلال عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، كما شغل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارفارد خلال عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ ، إلى جانب أنه حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز ، كما ألقى بعض المحاضرات في الفنون الجميلة بالمتحف القومي بمدينة واشنطن سنة ١٩٥٤ . فضلا عن ذلك ، فقد عمل ريد حيناً من الزمن رئيساً لتحرير مجلة برلنجتون Burlington Magazine ، كما شغل منصب مدير المعهد العالي للدراسات الفنية ... إلخ .

وليس هربرت ريد مجرد فيلسوف أو عالم جمال ، بل هو أيضا شاعر ، وروائي ، وأديب ، وناقد فني . ولهذا فإننا نجد قائمة مؤلفاته كثيرة التنوع : لأنها تضم مجموعة من القصائد Collected Poems ، ورواية بعنوان « الطفل الأخضر » The Green Child

وسيرة ذاتية بعنوان : « حوليات البراءة والخبرة » & Annals of Innocence Experience ودراسات في النقد الأدبي مثل كتابه : « العقل والرومانتيكية » & Reason Romanticism وكتاب « وردسوورث » Wordsworth ، وكتاب « دفاع عن شلي » In Defence of Shelley وكتاب « مراحل الشعر الإنجليزى » Phases of English Poetry وكتاب « الشكل في الشعر الحديث » : Form in Modern Poetry ... إلخ . وأما الكتب التى وقفها على دراسة فلسفة الفن وعلم الجمال ، فربما كان أهمها : « فلسفة الفن الحديث » (١٩٢٥) : The Philosophy of Modern Art و« معنى الفن » The Meaning of Art سنة ١٩٣١ ، و« الفن اليوم » Art Now سنة ١٩٣٣ ، و« الفن والصناعة » (سنة ١٩٣٤) Art & Industry و« الفن والمجتمع » Art and Society (سنة ١٩٣٧) ، و« التربية من خلال الفن » Education through Art (سنة ١٩٤٣) ، و« جذور الفن الخضراء » The Grass Roots of Art (سنة ١٩٤٧) وفن « العمارة » Art of Sculpture وأخيرا « أشكال الأشياء المجهولة » The Forms of Things Unknown سنة ١٩٦٠ . ومع ذلك فإن هذه القائمة الطويلة لا تستوعب كل إنتاج هربرت ريد الفكرى : لأن له كتباً أخرى ذات طابع سياسى ، مثل كتابه « سياسة اللاسياسى » The Politics of The Unpolitical ، وكتاب « الفوضى والنظام » Anarchy & Order وكتاب : « نهاية حرب » The End of a war ، كما أن له دراسات تاريخية ونقدية عن بعض المصورين ، مثل كتابه عن « كلى » Klee ، وكتاب « جوجان » Gauguin ، وكتاب « كاندينسكى » Kandinsky ، فضلا عن أن له مجموعة من المقالات جمعت فى كتاب بعنوان : « فصول فى النقد الأدبى » Collected Essays in Literary Criticism ، وكل هذه المؤلفات التى خطها يراع ريد إنما هى الدليل على خصوبة فكره ، ووفرة إنتاجه ، وتعدد مظاهر نشاطه ، مما جعل بعض مؤرخى الفكر الإنجليزى المعاصر يضعونه على رأس قائمة المفكرين المعاصرين الذين كان لآرائهم فى النقد الأدبى وفلسفة الفن وعلم الجمال أصداء هامة فى الفكر العالمى كله . ولم يكن هربرت ريد إقليميا فى تفكيره ، بل لقد خضع للكثير من التأثيرات الأجنبية ، فنأثر فى مطلع حياته بتولستوى وبرجسون ، قبل أن يبتك احتكاكا مباشرا بفيلهلم فورنجر Wilhelm Worringer الذى ترجم له كتاب « مشكلة الشكل فى الفن القوطى » . وقد وقع ريد فى تلك الفترة تحت تأثير علماء ألمان آخرين مثل ليس Lipps ، كما اهتم فى الوقت نفسه بتعميق فلسفة كروتشه الجمالية ، مع تحريرها من

شوائب الهيكلية التي كانت تتعارض في نظره مع التصور الدقيق للخبرة الجمالية . ثم جاءت المرحلة الحاسمة في تطور هربرت ريد الروحي ، فكان أن تأثر تأثراً عميقاً بأبحاث كل من كونراد فيدلر : Conrad Fedler ، وكاسيرر Cassirer ، وسوزان لانجر Langer . ولم يلبث ريد أن أقدم على دراسة فلسفة الظواهر (أو الفنونولوجيا) ، فتأثر بفلسفة ماكس شلر Max Scheler ، وسرعان ما قادته هذه الدراسة إلى الاهتمام بالفلسفة الوجودية ، فقرأ كلا من كيركجارد ، وهيدجر ، وسارتر ، ويسيرز ، وحلته هذه الاهتمامات الجديدة إلى الثورة على كل فلسفة وضعية أو علمية متطرفة ، فهاجم بشدة مذاهب الوضعيين المنطقيين وغيرهم من أنصار « الفلسفة العلمية » ، ودعا إلى إقامة « فلسفة جمالية » تقوم على أسس وجودية . ولئن كانت فلسفة هربرت ريد الجمالية قد خضعت للكثير من التطورات خلال كل هذه المراحل ، إلا أن الملاحظ بصفة عامة أن المفكر الإنجليزى المعاصر قد اتخذ نقطة انطلاقه من دراسته للشعر ، ثم لم يلبث أن اهتم بدراسة التصوير والنحت ، وانتهى في خاتمة المطاف إلى إقامة فلسفة عامة على دعامة من هذه الدراسات الجمالية . ولعل هذا هو ما عبر عنه ريد نفسه حينما كتب يقول : « إننى لأتردد في تسمية فلسفتى باسم الفلسفة الوجودية لأننى لم أشتقها من الوجوديين ، بل من تأملاتى الطويلة في وقائع الفن : تاريخية كانت أم سيكولوجية . ولهذا فإننى أؤثر أن أسميها باسم الفلسفة الجمالية ، زاعماً في الوقت نفسه أنها تقوم على أساس بعض « المعطيات » data التى لا تقل موضوعية عن وقائع العلم التجريبية » (١) .

والحق أن أصحاب الفلسفة العلمية قد دأبوا على إقامة تفرقة حاسمة بين « العلم » و « الفن » ، بحجة أن الألفاظ العلمية رموز كاملة تدل حتماً على وجود مسمياتها وجوداً فعلياً في دنيا الأشياء ، في حين أن الألفاظ الفنية هي مجرد كلمات وجدانية لا تشير إلى أشياء قائمة في عالم الموضوعات الخارجية ، بل تشير إلى حالات نفسية يحسها قائلها ، دون أن يكون لها مدلول موضوعى قائم في الوجود العيني . ولعل هذا ما عبر عنه ريشنباخ حينما كتب يقول : « إن الموضوعات الجمالية لا تخرج عن كونها رموزاً تعبر عن حالات وجدانية . فالفنان — مثله في ذلك كمثل الشخص الذى يشاهد بعض الأعمال الفنية أو يستمع إليها — إنما يقحم بعض المعانى العاطفية على موضوعات فيزيائية

تتمثل في مجموعة من الأصباغ الموزعة على قطعة من القماش أو بعض الأصوات المنبعثة من بعض الآلات الموسيقية . وليس من شك في أن التعبير الرمزي عن المعاني العاطفية هدف طبيعي ، بمعنى أنه يمثل « قيمة » نسعى جميعا في سبيل الاستمتاع بها . فالتقييم Valuation سمة عامة من سمات النشاط البشري في سعيه نحو بلوغ بعض الأهداف ، ولكن ربما كان من الأفضل لنا أن ندرس الطبيعة المنطقية لهذه العملية في صبغتها العامة الكلية ، بدلا من أن نقصرها على تحليل الفن ، (ريشنباخ : « نشأة الفلسفة العلمية » ، ١٩٥٦ ، ص ٣١٣) . وتبعاً لذلك فإن ريشنباخ لا يقتصر على القول بأن الفن هو مجرد « تعبير عاطفي » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أن عملية « التقييم » لا تمثل أى نشاط علمي ، ولا تشير إلى أى فعل منطقي ، لأنها عبارة عن تأكيد لبعض الرغبات ، أو تعبير عن بعض العواطف ، فلا موضع لإدخالها في دائرة النشاط العلمي أو الجهد الموضوعي .

بيد أن هربرت ريد لا يرى في هذا الرأي سوى مجرد استمرار لنظرية عتيقة في الفن ، ألا وهي تلك النظرية التعبيرية التي انتشرت حيناً من الزمن في الفكر الألماني ، ثم جاء الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشة Benedetto Croce فصاغها صياغة مثالية ، وبذلك نأى بها تماماً عن عالم الواقع . ولئن كان ريد لا ينكر أن العمل الفني هو بمعنى ما من المعاني تجسيم لبعض العواطف ، إلا أنه يؤكد أن وظيفة العمل الفني لا تنحصر في تزويدنا ببعض الانفعالات من أجل العمل على تذوقها والاستمتاع بها ، بل هي تنحصر في إمدادنا ببعض الشحنات الوجدانية من أجل العمل على استخلاص دلالاتها والتعرف على معانيها . ومن هنا فإن مثل الفن كمثال العلم من حيث إن كلا منهما نشاط ذهني نقوم فيه بإدخال بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الصحيحة القابلة للتحقيق الموضوعي ، وإن كان من شأن الفن أن يقوم بهذه المهمة بالنسبة إلى المضمون الوجداني للعالم . وإذن فإنه ليس من شأن الفن أن يزود « المدرك » بأي ضرب من ضروب اللذة ، مهما كان من نبلها ، بل إن مهمته (على حد تعبير بنش Beansch) هي أن يوفر له شيئا لم تسبق له معرفته من قبل ...

صحيح أن الفن — بمعناه العام — تعبير : لأنه يستعين بمجموعة من العلامات signs من أجل توصيل بعض المعاني ، مثله في ذلك كمثال العلم ، وكل ما عداه من مظاهر النشاط البشري الذهني ، ولكن من المؤكد أن ما يحدد طبيعة أى نشاط إنما هو هدفه أو وظيفته ، وبالتالي فإن ريشنباخ قد جانب الصواب حين قال إن وظيفة الفن هي القيام

بعملية « تقييم » ، أو العمل على إشباع لذة . والحق أن الهدف الأسمى للفنان — مثله كمثل العالم — إنما هو تقرير حقيقة ، كما أن الهدف الأسمى لذوق الأعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم ، بل هو الوصول إلى التثبت من بعض الحقائق . ويمضى هربرت ريد إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه ليس ثمة معايير للحقيقة تنطبق على العلم وحده دون الفن : لأنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات Signs ، فإن للفن لغته القائمة على الرموز symbols ، ومثل هذه اللغة الرمزية لا بد من أن يكون لها نسقها الخاص من القواعد ، وإن كان الأصل في هذا النسق هو العرف أو المواضع . هذا إلى أن للخيال الإبداعي منطقاً قد لا يقل صرامة عن منطق الاستدلال العلمي ، كما أنه لا بد في النشاط الفني — كما هو الحال تماماً في النشاط العلمي — من توافر مثل أعلى للوضوح Clarity . وفضلاً عن ذلك فقد يكون في استطاعتنا أن نقول إن « القابلية للتحقق » verifiability هي عنصر ضروري من عناصر الإبداع الفني كما هي في الوقت نفسه مقوم أساسي من مقومات المنهج العلمي . وإذا كان قد قدر لبعض الأعمال الفنية أن تظل خالدة عبر التاريخ ، فما ذلك لأنها كانت تحمل تعبيرات عن الرغبة أو تقييمات للسلوك ، بل لأنها كانت تنطوي على حقائق كلية استطاع إبداعها بعض كبار الفنانين ، فكانت بمثابة بنايات عينية أو تركيبات واقعية احتلت مكانها تحت الشمس ! ولسنا نعني أن هذه الأعمال الفنية قد جاءت خلوا من كل انفعال ، أو أنها لم تكن تنطوي على مظاهر خير وشر ، أو أنها لم تقترن ببعض أمارات الألم والسرور ، وإنما كل ما نعنيه أن هذه « الوظائف التعبيرية » لم تكن هي المضمون الحقيقي لتلك الأعمال الفنية . والواقع أنه إذا كان ثمة شيء يقبل التحقق في العمل الفني ، فذلك هو الشكل القابل للإدراك ، أعني تلك الصورة التي تنقل إلينا معنى من معاني الوجود ، أو قطعة من الحقيقة هي من صيغ الإنسان : A man-made piece of reality (١) .

حقاً إن الفنان لا يصدر في إبداعه الفني عن بعض القواعد الصارمة المحددة ، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يمل عليه اتجاهه الفني أو أن يعين له اللوحة التي لا بد من رسمها ، ولكن هذا لا يعني أن يكون العمل الفني مجرد نشاط تعسفي أو إنتاج اعتباطي لا يحمل أى بناء أو تركيب . وعلى الرغم من أنه ليس ثمة « قيم جمالية » أولية أو قبلية Apriori لا يكون على الفنان سوى العمل على تجسيمها في لوحاته ، إلا أن العمل الفني

المتحقق لا بد من أن يجيء منطويا على ضرب من « الاتساق » الذى تشع من خلاله « القيم » : إذ يتم التوافق فى صميم الموضوع الجمالى بين رغبة الفنان فى الإبداع من جهة ، والنتيجة المتحققة من جهة أخرى ، وعندئذ يأخذ العمل الفنى مكانه بين غيره من الأعمال الفنية الأخرى التى حققها الفنان ، ويكون فى وسعنا أن نكتشف ما فيه من شكل وطرز وجمال ، وهذه كلها ليست قيما تعسفية بل هى قيم بنائية Constructive . وربما كان الفارق الأساسى بين الموضوع الجمالى والموضوع العلمى هو أن الأول منهما موضوع « مبدع » أو « مخلوق » Created Object ، فى حين أن الثانى منهما موضوع « معطى » Given فى عالم التجربة . ولكن الفنان قد لا يجد أدنى صعوبة فى القول بأن موضوعه هو الآخر لا يخلو من « موضوعية » : لأن الواقعة التى يخلقها أو يبدعها إنما هى « المقابل الموضوعى » للعاطفة أو الانفعال أو الفكرة أو الحدس أو الحالة النفسية ، فهى بمثابة تحقق عينية لحالة من حالات الشعور . ومعنى هذا أن المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفنان إنما هى العمل على تطهير معانيه وتوضيح أفكاره وتنقية حدوسه بحيث يقدم لنا رموزا دقيقة مضبوطة ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الموضوع الذى يخلقه الفنان والوعى الموجود لديه عن هذا الموضوع إنما هما شئ واحد ، بمعنى أن هذا الموضوع لم يظهر أولا فى الشعور ، ثم خرج بعد ذلك إلى عالم الوجود ، بل هو قد نما وتطور فأصبح حالة شعورية بمجرد ما تشكل على صورة فنية . ولا شك أن ما يعمل على نضج الموضوع الفنى إنما هو إحساس الفنان بالموقف أو السياق أو البناء ، ولكن المهم أن الموضوع بمجرد ما يتحقق فإنه يستحيل إلى واقعة ملموسة قد عملت على خلقها إرادة الفنان . وليست « واقعية » الفن — بهذا المعنى — سوى مجرد إشارة إلى تلك الموضوعات التى نمت وتطورت على هذا النحو فى الوعى أو الشعور ، فأصبحت بمثابة حقائق عينية ماثلة فى صميم التجربة .

وهنا قد يقال إن فى استطاعة التأمل لأى عمل من الأعمال الفنية أن يخلع عليه ما شاء من دلالات ، أو أن ينسب إليه ما يحلو له من معان ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن العمل الفنى من حيث هو واقعة جمالية إنما يمثل « موضوعا » له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح لنا بأن ننسب إليه ضربا من « الواقعية » ، وبالتالى فإن فى وسعنا أن نتحقق من مدى أصالته بالرجوع إلى صميم الواقع . ولهذا يقرر ريد أن ما يكون قيمة أى عمل فنى ليس هو تعبيره عن بعض الانفعالات أو إشباعه لبعض الرغبات ، أو إثاره لبعض الأهداف ، بل هو كونه يضع بين أيدينا « موضوعا » واقعا له وجوده تحت

الشمس ، أعنى ذلك « الشيء » الذى انتزعه الفنان من مجرى الحياة الوجدانية ، ونجح فى إحالته إلى شيء واقعى موضوعى . وريد هنا يتلاقى مع عالم الجمال الفرنسى سوريو Souriau فيقرر أن وجود العمل الفنى واستمراره فى البقاء إنما هو فى حد ذاته دليل على واقعيته . وهو يتلاقى أيضا مع المفكر الفرنسى أندريه مالرو Malraux ، فيؤكد أن من شأن الفن أن يعمل على إيجاد عالم جديد مستقل تماما عن عالم الطبيعة . حقا إن ريد لا يذهب مع مالرو إلى حد القول بأن الفنان يخلق الطبيعة من جديد ، وكأن « الفن درس للآلهة » بل هو يقتصر على القول بأن النشاط الفنى يوسع من دائرة العالم ، ويزود الواقع بحقائق جديدة ، ويوفر للوجود من العناصر ما يضيف على الخبرة البشرية ضربا من الاستمرار أو الاتصال ولكن بيت القصيد هنا أن ريد يرفض التفرقة بين العلم والفن على أساس اعتبار الظاهرة العلمية « واقعة موضوعية » ، واعتبار الظاهرة الجمالية مجرد « حالة نفسية » أو مجرد « عملية تقييم » ...

والحق أن المحاولات العلمية العديدة التى قام بها هربرت ريد من أجل فهم الفن وتفسير الظاهرة الجمالية ، قد جعلته يعدل عن القول بأن الفن حدس Intuition أو أنه « خلق لأشكال سارة » ، أو أنه مجرد « إرادة تشكيل » : will-to-form^(١) ، من أجل القول بأنه « لغة رمزية » Symbolic language على حد تعبير كاسيرر . وليس من شك فى أن هذا التعريف يستند إلى النظرية القائلة بأن الإنسان « حيوان رامز » ، بمعنى أنه ينشد دائما التواصل مع الآخرين ، أو نقل مشاعره وأفكاره إلى أشباهه من الناس . ولكن ريد يفرق بين « الرمز » Symbol و« العلامة » Sign فيقول إن من شأن « الرمز » أن يجعلنا نتصور موضوعه ، فى حين أن كل ما ترمى إليه « العلامة » إنما هو أن تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن لغة الفن لغة نوعية خاصة تقوم على « الرموز » ، لا على « العلامات » : لأن من شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائل غير لغوية . وآية ذلك أن للأعمال الفنية وظيفة خاصة فى مضمار التواصل الاجتماعى ، نظرا لأن فى وسعها التعبير عن معارف أو قيم هى فيما وراء العالم اللغوى . وحين يقول ريد إن الفن « نشاط » عرفانى Cognitive Activity فإنه لا يعنى بذلك أن وظيفة الفن هى تجميل الأعاط اللغوية من التعبير ، أو العمل على زيادة شدتها وتقوية أساليبها ، بل هو يعنى بذلك أن الفن ضرب خاص من المقال ، أو أسلوب متميز من أساليب التواصل ، فهو يوصلنا إلى مجالات

جديدة من المعرفة غير تلك التي اعتدنا الوقوف عليها في مضمار المقال اللفظي . ولئن كانت هذه الحقيقة قد تجلت بوضوح في إنتاج فلاسفة شغراء من أمثال جيته وشلي ، إلا أنها لم تشرح شرحا فلسفيا عميقا إلا على يد فيدلر Fiedler ، وكاسيرر : Cassirer (في كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية ») وقد بين لنا هذان المفكران كيف أن الفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذي قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية . وعلى الرغم من أن فنا كالشعر يستخدم الألفاظ ، ويصطنع مادة المقال العقلي ، إلا أن من المؤكد أنه لا بد للكلمات في الشعر من أن تفقد كل ثقلها العادي ، لكي تستحيل إلى صورة رمزية . ولعل هذا هو السبب في أن نوع الإشراق الذي ينبثق في وعي الشاعر ، فيعبر عنه ببعض الكلمات أو العبارات ، لا يكاد يختلف عن ذلك الإشراق الذي يرد إلى المصور أو النحات ، فيعبر عنه ببعض الصور المرئية ، إن لم نقل بأنه لا يكاد يختلف أيضا عن ذلك الإشراق الذي يرد إلى الموسيقار ، فيعبر عنه ببعض الصور السمعية . ومن هنا فإن للقصيدة — مثلها في ذلك كمثل اللوحة أو المقطوعة الموسيقية — شكلا فريدا في نوعه هو بمثابة مؤلف من الصور والإيقاعات ، وهذا الشكل هو بمثابة تجسيم لمشاعر الفنان ، فضلا عن أنه يشتمل على بعض المعاني التي لا تسير بالضرورة جنبا إلى جنب مع المعاني العقلية أو الدلالات الذهنية المتضمنة في الألفاظ المستخدمة . ولعل هذا هو السبب في أن القصيدة تعني دائما شيئا أكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية ، ما دام فيها من البناء الموسيقي ما يجعل منها « شكلا رمزيا » أو مجموعة متسقة من « العلامات غير المنطوقة » .

وأما إذا نظرنا إلى الفنون غير اللفظية ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة في التحقق من أن النشاط الفني نشاط ذهني أصيل مستقل تماما عن كل ما عداه من مظاهر النشاط الذهني . والحق أن من شأن الفنون البصرية — كما لاحظ فيدلر — أن تمدنا بمعرفة عن الواقع هي نسيج وحدها Sui Generis : لأن هذه المعرفة متميزة كل التمايز عما يوفره لنا العلم أو ما يزودنا به النظر الفلسفي من معرفة عن الواقع . وآية ذلك أن الأعمال الفنية تجسم في « موضوعات عينية » صورة حرة مستقلة من صور التجربة الحسية . وهناك أشخاص ممتازون قد جادت عليهم الطبيعة بمنحة نادرة ، فوهبتهم من رهاقة الحس ورقة الشعور ما يستطيعون معه أن يحققوا ضربا من الاتصال المباشر بالطبيعة . ومثل هؤلاء الأشخاص لا يدركون من أي موضوع من الموضوعات بغض العلاقات الجزئية المنبثقة عن بعض التأثيرات المحدودة ، بل هم يدركون — على العكس من ذلك — صميم

وجود الموضوع ، وبالتالي فإنهم يشعرون به ككل قبل أن يعمدوا إلى تجزئة هذا الشعور العام وإحالاته إلى بعض الإحساسات المنفصلة . والواقع أن ما يجعل من الفنان فنانا إنما هو قدرته على التسامى بنفسه فوق مستوى الإحساسات الفردية . وإذا كان من شأن العلم أن يمدنا بضرب من « السيطرة الفكرية » (أو التصورية) Conceptual Mastery على العالم ، فإن من شأن الإبداع الفنى أن يمدنا بضرب من « السيطرة الإدراكية » Perceptual على العالم . وعلى حين أن العلماء قد دأبوا على اعتبار النشاط الإدراكي صورة دنيا من صور النشاط ، اللهم إلا إذا كان من شأنه أن يقودنا إلى توضيح بعض المفاهيم المتحركة في الإدراك الحسى ، نجد أن الفنانين يريدون أن يتوقفوا عند مرحلة الإدراك الحسى دون الانتقال إلى مرحلة التجريد ؛ لأنهم يرون أن في إمكاننا الوصول إلى معرفة حقيقية حتى في مستوى الإدراك الحسى . وعلى الرغم من أن المعرفة المحصلة عن طريق الإدراكية مختلفة عن المعرفة المحصلة عن طريق التجريد ، إلا أن هذه المعرفة مع ذلك معرفة حقيقية لا تقل قيمة عما عداها من معارف . وما يميز الفنان عن كل من الرجل العادى والعالم إنما هو تمسكه بخبراته الإدراكية ، بدلا من الانسياق وراء الإحساس أو وراء التجريد . وحسبنا أن نرجع إلى تصرّجات فنان مثل سيزان (المصور الفرنسى المشهور) لكي نتحقق من أن الفن عنده كان يعنى أسلوبا في المعرفة متميزا عن كل من المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية ، ولهذا فإنه كان يحذر المصورين من الانسياق وراء التأملات الفلسفية أو الأدبية ، كما كان يفرق بين التعبيرات الأدبية القائمة على التجريديات ، والتعبيرات التصورية القائمة على تجسيم الإحساسات والإدراكات ، عن طريق الخطوط والأشكال والألوان . وهربرت ريد يؤكد لنا أن الشواهد كثيرة على شعور الفنانين — حينما ينعكسون على خبرتهم الإبداعية — بأنهم يستخدمون لغة لا علاقة لها على الإطلاق باللغة الأدبية : لغة التصورات أو المفاهيم ، وإن كان في استطاعة هذه اللغة التعبير عن أعمق الحقائق الوجودية ، ألا وهى تلك الحقائق التى لا سبيل إلى التعبير عنها بلغة المفاهيم أو التصورات . ولا شك أن الجهد الأكبر الذى يقوم به الفنان إنما ينحصر في العمل على إجادة هذه اللغة ، بحيث يصل إلى مستوى الوضوح أو النصاعة في تعبيره عن الحقيقة .

ويشرح لنا ريد وظيفة الفن باعتباره لغة « الرموز » أو « العلامات غير اللفظية » فيقول إن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم الرأى ، وكأنما هو بإزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفة بالأسرار . وهنا تجيء الضرورة الباطنة فتتملى على الفنان استخدام قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة

المهوشة المائلة في العالم المرئى ، فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة إبداعية . والحق أن الإنسان حين يقدم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ، بل من أجل وجوده الذهنى . ومن هنا فإن بداية العمل الفنى ونهايته إنما تكمنان في عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود ! وليس من شأن الفنان أن يخلق عالماً ثانياً يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجيء الفن فيقدم لنا العالم نفسه وقد أعاد خلقه الوعى الفنى ، وكأنا هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان ! ومعنى هذا أن الفن يدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى ، إذ يجيء النشاط الفنى فيخلق ضرباً من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى « الشكل » أو « الصورة » : Form . ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشئ المختلط الذى لا صورة له ، إلى الشئ المتحدد الذى اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهنى في صميم هذه العملية .

والواقع أن النشاط الفنى هو الكفيل بإظهارنا على أن حدود اللغة ليست هى بالضرورة الحدود النهائية للخبرة البشرية ، ما دامت الأشياء التى قد لا تنجح اللغة في التعبير عنها ، قد تلقى عند الفنان أشكالاً موفقة تكون بمثابة لغة رمزية تفصح عن مكنوناتها . ومعنى هذا أن في التعبير الفنى لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية ، مما قد لا تنجح التصورات العقلية في إزاحة النقاب عنه . ولعل هذا ما حدا بالفيلسوف الألماني الكبير كارل يسبرز Karl Jaspers إلى القول بأننا لا نكون خبرة صحيحة عن الطبيعة والإنسان اللهم إلا حين نلتقى بهما في صميم ماهيتهما على نحو ما تكشف لنا عنها فنون النحت والرسم والتصوير . ولكن يسبرز يفرق بين نوعين من الفن : فن هو بمثابة مجموعة من الرموز التى تكشف لنا عن الواقع كشفاً ميتافيزيقياً ، وفن هو عبارة عن مهارة تكتيكية لا صلة لها بالفلسفة . وهذه التفرقة شبيهة إلى حد ما بتلك التفرقة العادية بين « الفن » و « التسلية » . وهربرت ريد لا يرى مانعاً من القول مع يسبرز بأن كل فن عظيم إنما هو بالضرورة فن ميتافيزيقى يضع بين أيدينا مبدعات مرئية تكشف عن الحقيقة الضمنية الخفية ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن « الفن الميتافيزيقى » (إن صح هذا التعبير) ليس من النشاط الفلسفى في شئ ، بل هو

« نشاط ذهني أصيل كل الأصالة ، مستقل تمام الاستقلال عن كل ما عده من ضروب النشاط الذهني ، بما فيها الفلسفة أو التفكير العقلي القائم على « التصورات » .

ولو أننا نظرنا الآن إلى مدى العناية التي يوليها المجتمع لكل من هذين النشاطين ، لوجدنا أننا قد اعتدنا توجيه كل اهتمامنا إلى النشاط الذهني القائم على المنطق أو المفاهيم العقلية ، في حين أننا قلما نحفل بذلك النشاط الذهني القائم على اللغة الرمزية أو العلامات غير المنطوقة . ومن هنا فإننا نتوهم أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق التواصل بين الناس إنما هي الوسيلة اللغوية ، وأن المعرفة الوحيدة التي لا بد لنا من العمل على تحصيلها إنما هي المعرفة القائمة على بعض العلامات المنطقية . وهذا هو السبب في أننا ننظر إلى أولئك الذين يشغلون أنفسهم بالأساليب غير اللفظية من الفهم والمعرفة ، على أنهم طائفة شاذة من الناس لا تفيد البشرية كثيراً من وراء محاولاتهم العقيمة في سبيل التعبير عن المعاني والدلالات بلغة الأشكال والألوان والأصوات ! وقد انعكس هذا الاتجاه على أساليبنا التربوية ، فأصبحنا ننمى في نفوس النشء القدرة على تكوين التصورات ، ونشجعهم على القيام بشتى عمليات التجريد ، دون أن نحفل كثيراً بتنمية قدرتهم على الإدراك الحسى ، أو تشجيع ميولهم الإدراكية على التعبير عن الحقيقة الحسية بلغة الرموز غير المنطوقة . وليس من شك في أن المبالغة في الاهتمام بالتصور العقلي والتجريد الذهني هي التي عملت على إضعاف قدرتنا على الإدراك الحسى ، واهتمامنا بالبحث عن الجزئيات والأفراد ، بدلا من الوقوف عند الكليات والمدركات العامة . ولكننا لو عمدنا إلى الاهتمام بالتربية الفنية — إلى جانب عنايتنا بشتى مظاهر النشاط الذهني الأخرى من علم وفلسفة وسياسة وأخلاق ودين وقانون وتكنولوجيا وغير ذلك — لكان في وسعنا أن ننمى لدى الأفراد القدرة على إدراك الجزئيات ، وتمييز الأفراد ، وفهم القيم النوعية للأشياء ... إلخ . ومهما كان من قيمة المعارف الكلية القائمة على العلامات اللفظية ، فإن من المؤكد أن الإنسان الحديث في حاجة أيضاً إلى التزود بتلك المعرفة الإدراكية القائمة على العلامات غير المنطوقة . وإذا كان اختراع الكتابة قد أعفى الإنسان من تمثيل الأشياء المحسوسة بمجموعة من الصور المرئية ، فإن ترقى إحساسات الإنسان ومشاعره قد أوجد لديه الحاجة إلى التعبير عن وعيه المترقى بلغة رمزية تفوق في دقتها ورقتها لغة الكتابة . ولعل هذا هو السبب في أن الإنسانية قد وضعت جنباً إلى جنب أفلاطون ومصمم البارثون ، القديس توما الأكويني ومصمم كنيسة شارتر ، فرنسيس بيكون وميكائيل أنجيلو ، اسينوزا ورمبرانت ؛ برجسون وسيزان ... إلخ . ولكن على الرغم

من أننا نضع كل هؤلاء الفنانين على قدم المساواة مع أولئك الفلاسفة وكبار المفكرين ، إلا أننا ما زلنا نفتقر إلى تقدير صحيح لتلك المعرفة الإدراكية Perceptual cognition التي قامت عليها جهود أولئك الفنانين . وقد تزايد في القرنين الأخيرين إهمال الناس لكل جهد إدراكي ، فلم يعد في وسع الكثيرين منهم تحقيق أى تأزر إيجابى بين اليد والعين ، أو القيام بأى كشف بصرى للعالم ، أو العمل على استخدام خبرتهم الإدراكية استخداماً بنائياً فعالاً . وهكذا قامت الحاجة من جديد إلى استعادة ذلك الأسلوب القديم من أساليب التواصل : ألا وهو لغة العلامات غير المنطوقة : « Non - vocal signs » .

وإذا كان كثير من علماء النفس قد اهتموا بدراسة سيكولوجية الفن ، على اعتبار أن العمل الفنى هو بمثابة تعبير عن شخصية صاحبه ، فإن هربرت ريد يؤكد لنا في دراسته العميقة للعملية الإبداعية أن ما يجعل من العمل الفنى موضوعاً جمالياً له وجوده في صميم الواقع ، إنما هو ذلك التنظيم الخاص الذى خضعت له العناصر المادية المكونة له ، لا « المعنى » الذى يعبر عنه . ولهذا فإن ريد يرى في مورفولوجية الفن دراسة علمية هامة قد تعيننا على التوصل إلى فهم ما في العمل الفنى من تنظيم صوري قوامه تناسب ، والتوافق ، والإيقاع . وإذا كنا قد عرفنا الفن فيما سبق بأنه لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة ، بمعنى أنه نشاط يوفر لنا ضرباً من « المعرفة البصرية » visual cognition ، فربما كان من واجبتنا الآن أن نتوقف قليلاً عند دراسة ذلك الشكل الخاص من أشكال التواصل الإدراكي ، ألا وهو الشكل الفنى . وهنا نجد ريد يقيم تفرقة واضحة بين طريقتين من طرق التواصل البشرى : طريقة محدودة ابتدعها الإنسان وتلك هي اللغة ، وطريقة أخرى أوسع مدى خلقتها الطبيعة ، وتلك هي الفن . والحق أننا لو نظرنا إلى الطبيعة لوجدنا أنها عالم بأسره من الأشكال التجسيمية ، وإن كان هذا العالم لا يكف عن التغير والتطور والحركة المستمرة . والإنسان باعتباره « موجوداً في العالم » ، لا ينقطع لحظة عن إدراك تلك الأشكال ، فضلاً عن أنه يحمل صورها بالضرورة في ذاكرته . وهذه « الصور » المستقلة عن الكلمات والعلامات المستخدمة في الاستدلال العقلى أو التفكير اللفظي ، قد تتخذ طابع النشاط المستقل ، فتآلف عن طريق ضرب من التماثل أو التناظر أو التشابه ، وبالتالي فإنها قد تحدث في أنفسنا بعض الآثار الجمالية التي تهتز لها أجهزتنا الحسية . ولا بد لنا من أن نتذكر دائماً أن مثل هذا التأثير الجمالى إنما يتوقف أولاً وبالذات على الحساسية ، دون أن يكون للوسائط العقلية أو العوامل الذهنية المساعدة أى دور أساسى

في هذه العملية .

وأما المحاولات التي يقوم بها بعض علماء النفس من أجل تفسير العمل الفني بالاستناد إلى ضرب من العلية السيكولوجية ، فإن هربرت ريد لا يرى فيها سوى محاولات قاصرة تشبه من بعض الوجوه تفسير طبيعة النبات بتحليل كيمياء التربة التي نبت فيها ! ونحن لا ننكر أن دراسة الوسط المادى الذى ينشأ فى كنفه النبات قد تعيننا على فهم الكثير من خصائص هذا النبات ، ولكن أحداً لن يستطيع أن يزعم أن مثل هذه الدراسة هي الكفيلة وحدها بإظهارنا على طبيعة ذلك النبات . ومن هنا فإن شخصية الفنان لا تكفى وحدها لتفسير حقيقة « العمل الفني » ، خصوصاً إذا عرفنا أن العمل الفني ليس كائناً بشرياً ، بل هو حقيقة فائقة للشخص البشرى supra-personal ، أو هو على الأصح « شئ » وليس « شخصاً » . ولهذا يقرر يونج Jung أن ما يكون الطبيعة الجوهرية للفن إنما هو شئ خارج تماماً عن دائرة البحث السيكولوجى . ومهما كان من دقة المناهج التي قد يصطنعها علماء النفس في دراستهم للعملية الإبداعية ، فإنهم لن يتمكنوا يوماً من الوقوف على سر الإبداع الفني ، نظراً لأن من المستحيل الحديث عن فعل الإبداع دون التعرض في الوقت نفسه للحديث عن الشئ المبدع . وليست العملية الإبداعية مجرد نشاط ذاتي ، بل هي مركب مستقل يعمل عمله في الشخصية ، وكأنا هو قوة عليا تتلبس بالشخصية من الخارج ! ولعل هذا ما حدا باليونانيين قديماً إلى تفسير فكرة « العبقرية » بالرجوع إلى فكرة وجود « جنى » demon كانوا يقدونه هو المسئول عن ظاهرة الإلهام الشعري ! وربما كانت الدلالة الحقيقية لأمثال هذه التفسيرات الغيبية للإبداع الفني أو العبقرية الفنية هي التسليم الضمني بتدخل اللاشعور في العملية الإبداعية ، بحيث قد يحق لنا أن نعتبر الفنان نفسه بمثابة « وسيط » medium أو مجرد « مجال » field تم في نطاقه بعض العمليات ! أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الصور الذهنية الماثلة لدى الفنان تثار أو تستثار في نفسه بفعل بعض السيالات النفسية العميقة ، فيكون الإبداع ثمرة لهذه الاستثارة التي لا تخلو من عناصر بيولوجية ، وأخرى سيكولوجية . ولكن ، مهما يكن من شئ ، فإن من المؤكد أن في العملية الإبداعية التي يقوم بها الفنان جانباً جمالياً هو ذلك التنظيم الفني لمعطيات الإدراك الحسى ، وهو التنظيم الذى أطلق عليه بعض علماء الجمال اسم عملية « التشكيل » formulation . والواقع أن عملية الإدراك الحسى هي منذ البداية عملية تشكيلية : لأننا لا نجد في التجربة عالماً جاهزاً من « الأشياء » ، بل نحن نكوّن من الموضوعات — بفعل أجهزتنا الحسية والذهنية — « أشكالاً » أو « صوراً » forms تجمع في وقت واحد بين شيئين : فهي

من جهة أشياء فردية تجريبية وهى من جهة أخرى رموز لمفاهيم أو تصورات (هى تصورات تلك الأنواع الخاصة من الأشياء) . ومعنى هذا أن لدى أجهزتنا المستقبلية ميلًا نحو تنظيم المجال الحسى على صورة مجاميع وأنماط من المعطيات الحسية ، ونزوعًا نحو إدراك الأشكال أو الصور ، بدلا من الاقتصار على إدراك مجرى من الانطباعات الحسية المفككة ، ولهذا فإن حياتنا الذهنية — كما تقول سوزان لانجر — إنما تبدأ فى مستوى إدراكاتنا الحسية نفسها . ولولا ذلك ، لما كان فى استطاعة ذهننا أن يكون « المعانى » ابتداء من المعطيات الحسية ، أو أن يحيل « الأشكال » إلى « صور رمزية » .

وقد اهتم كثير من الباحثين بدراسة أصل « الصور » ، فحاول البعض منهم إرجاعها إلى بعض الأنماط البيولوجية ، بينما رأى آخرون أنها ترتد فى النهاية إلى بعض الأشكال الطبيعية . وقد يكون من تحصيل الحاصل — فيما يرى ريد — أن تفسر الدلالة الجمالية للأشكال الرمزية بإرجاعها إلى فعل المحاكاة الشعورية لبعض الأشكال الطبيعية . ولا بد لنا من أن نذكر أيضاً أن علينا التمييز بين الأشكال الطبيعية بمعناها الكونى الواسع ، والأشكال العضوية بمعناها البيولوجى المحدود ، خصوصاً وأنه قد وجدت فى تاريخ الفن عصور بأكملها ساد فيها الانصراف عن الأشكال العضوية ، والاهتمام بالتجريدات الهندسية ، كما هو الحال مثلاً فى الفن التجريدى السائد فى أيامنا هذه . ولكن الظاهر أنه كلما أمعنت النفس البشرية فى العمل على التهرب من الأشكال العضوية ، فإنها لا بد من أن تجد نفسها مطوية فى أعماق ذلك الرحم الكلى الذى انبعث منه كل تلك الأشكال ! ومع ذلك فقد يكون فى وسعنا أن نميز الأشكال العضوية عن ضروب التناسب proportion الكامنة فى تلك الأشكال ، مما ينطبق أيضاً على ظواهر أخرى تخرج عن دائرة الحياة العضوية . وسواء نظرنا إلى الأشكال الهندسية المتمثلة فى قطع البلور ، أم نظرنا إلى ضروب التناسب الكامنة فى عمليات الكون المادى نفسه ، أم اتجهنا بأبصارنا نحو ذلك النظام المائل فى العالم الأصغر : عالم الذرات والجزيئات ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتراف بأن فى العالم اللاعضوى نماذج أصلية أو أشكالا محددة لعلها الأصل فى كل ما يحفل به الوجود من « صور » جمالية لا حصر لها .

ومهما كان من أمر تلك الحرية التى اعتدنا ربطها بالنشاط الإبدعى ، فإن من الممكن تفسير المبدعات الفنية باعتبارها سلسلة لامتناهية (فى الظاهر) من التغيرات التى ترتد فى النهاية إلى طائفة ضئيلة من الأشكال المحددة (نسبياً) . وليس فى مثل هذا التفسير أى تحديد للإمكانات الفنية أو أى حجر على حرية الفنان : فإن فنا كالموسيقى — وهى التى

قليل عنها إنها أكثر الفنون حزية — لا يخرج عن كونه فنا يقوم على التلاعب بعدد محدود من الصور أو الأشكال المحددة . ومهما يكن من شيء ، فإن أشكال الجمال مرتبطة بأشكال الحياة ، أو على الأصح بالصور البيولوجية ، وهذه — بدورها — محددة أو مشروطة بالعملية العضوية نفسها ، أعنى بعوامل ثلاثة ألا وهى الفعالية ، والاختيار الطبيعى ، والبيئة . وما يحدد الصورة أو الشكل إنما هو العلل الطبيعية أو الفيزيائية ، ولكن الملاحظ أن بعض الأشكال المتقاربة رياضيا قد تنتمى إلى كائنات حية متباعدة بيولوجيا . وما دمنا نعنى بالصور Forms تلك الأشكال المنتظمة ، فلا بد لنا من التسليم بأن للصور دائرة محدودة من التغيرات ، مما حدا ببعض الباحثين إلى إرجاء شتى أشكال التغير الصورى فى الطبيعة إلى عدد محدود من العلل الفيزيائية . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الدلالة الرمزية للأشكال الفنية : فإن ثمة عدداً محدوداً من الأشكال الرياضية هو الكفيل بتفسيرها . وهربرت ريد لا يرى مانعا من القول مع بعض علماء الجمال بأن لكافة قوانين الصورة الفنية طابعا رياضيا بسيطا . وربما كان السر الأعظم للنشاط الفنى هو أن قانون الصورة الصارم الذى لا علاقة له فى الظاهر بمضمون العمل الفنى إنما هو الذى يسمح للفنان بالتعبير عن أشياء تفلت من طائلة القول أو التعبير اللفظى . وهكذا يخلص هربرت ريد إلى القول بأن الأشكال الفنية التى تقوم فى جوهرها على التناظر ، والإيقاع ، والتناسب ، إنما هى أشكال جمالية لا تنطوى على أية دلالة سيكولوجية ، أو هى الأقل ليست محددة تحديدا سيكولوجيا ...

ولا يقتصر ريد على القول مع يونج بأن حياة الفنان الخاصة قلما تكفى لتفسير عمله الفنى ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أنه ليس فى النشاط الفنى — من حيث هو إنتاج جمالى — أى عنصر شخصى ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وعلى الرغم من أن الفن العظيم لا يمكن أن يخلو من حساسية وموهبة ، إلا أن الفنان نفسه مجرد واسطة أو مجرى لبعض القوى اللاشخصية . وما يميز العمل الفنى الأصيل عن العمل الفنى التافه إنما هو الهدف الذى وجهت نحوه حساسية الفنان وموهبته ، وبالتالى فإنه ليس ما يمنع الفنان من استخدام نفس المواهب الفنية التى أبدع بفضلها بعض الأعمال الفنية الكبرى ، من أجل تحقيق بعض التأثيرات الفنية التافهة ! ولسنا نريد أن نحيط بالعبقرية الفنية بهالة من التعمية الصوفية ، ولكننا نميل إلى الظن — فيما يقول ريد — بأن ما يميل « الشخصى » إلى شيء « فوق — شخصى » ، وما يخلع على الكثرة المشتتة من التأثيرات ضربا من الوحدة ، إنما هو فى صميمه مبدأ أسطورى أو « شبه أسطورى » ؛ وهو مبدأ يؤثر على لا شعور الفنان

بفعل بعض القوى المغناطيسية . ولكن من المؤكد مع ذلك أن الحدوس الفنية الكبرى لا تنبثق إلا في أذهان صقلتها التجربة والاستعمال الطويل للموهبة ، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول بوجود سمات سيكولوجية مشتركة بين الفنانين والمتصوفة .

ولا يتسع المقام لشرح تلك الآراء القيمة التي بسطها هربرت ريد في حديثه عن دور التربية الفنية في المجتمع الحديث ، ولكن حسبنا أن نشير إلى المحاولات العديدة التي قام بها المفكر الإنجليزى الكبير من أجل تأكيد دور الإبداع الفنى بوصفه منهاجاً من المناهج المثالية في العمل على تعريف الإنسان بنفسه وإتاحة الفرصة له من أجل الوقوف على شخصيته . والواقع أنه لما كان النشاط الفنى في صميمه عملية تركيب للخبرة الإدراكية على صورة أنماط ذات معانٍ أو أشكال ذات دلالات ، فليس بدعاً أن تكون لمثل هذا النشاط قيمته الكبرى في بناء الشخصية ، وتحقيق التكامل النفسى ، ولا غرو ، فإن الشخصية المتكاملة لا بد من أن تكون شخصية خلاقة مبدعة ، أعنى شخصية فعالة قادرة على تجسيم أفكارها وتحقيق معانيها ، وبالتالي فإنها لا بد من أن تكون قديرة على تحويل المواد المرنة الكائنة في العالم المادى إلى « رموز » أو « أدوات تواصل » تنقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين . وربما كان من بعض أفضال التربية الفنية على الشخصية أنها تتيح لها الفرصة لتكوين علاقة إيجابية عملية بينها وبين العالم الخارجى ، إن لم نقل بينها وبين الوسط الاجتماعى نفسه والحق أن الفن ليس مجرد أداة فعالة لتحقيق ضرب من الامتزاج بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، أو بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، وإنما هو أيضاً وسيلة ناجعة لإعطاء الحقيقة الذاتية الباطنية صورة خارجية ، حتى يكون في الإمكان تقاسمها ، واختبارها ، والتحقق منها . وإذا كان البعض قد حرص على القول بأن من شأن الفن أن يغير من الطبيعة البشرية نفسها ، فإن هربرت ريد يؤكد بصفة خاصة أن ما يعدل منه الفن إنما هو الطبيعة البشرية نفسها . وآية ذلك أن النشاط الفنى يحطم تلك الهواة التى تفصل « الذات » فى العادة عن غيرها من « الذوات » ، فيشعر المرء بأن في وسعه اختراق حدود المكان ، وتحقيق ضرب من الاتحاد بين « الأنا » و « الآخر » . ولكن ربما كان من أعجب مفارقات الإبداع الفنى أنه يتيح للذات الشعور بشخصيتها كأعمق ما يكون الشعور ، مع الإحساس فى الوقت نفسه بما بينها وبين شخصيات الآخرين من وحدة بشرية قوامها التفاهم بلغة الرموز غير المنطوقة . وأخيراً يقرر هربرت ريد أن العمل الفنى إنما هو على وجه التحديد تلك النقطة الخارجة الساطعة التى تتلاقى عندها أنظار سائر العقول المنتبهة الواعية ، فهو بمثابة الوسيلة الناجعة لتحقيق ضرب من الاتحاد العميق بين النفوس البشرية فى كل زمان ومكان .

وهكذا كانت تأملات هربرت ريد الطويلة في الفن ، والإبداع الفني ، والتربية الجمالية ، وعلاقة الفنان بالمجتمع ، وصلة الفن بالعلم ، وقيمة المعرفة الفنية ... إلخ . بمثابة دوائر متعاقبة أخذت تتسع يوما بعد يوم ، خلال حياة علمية طويلة ، حتى استحال علم الجمال على يديه إلى فلسفة حياة ، أو فلسفة عامة ، ثم لم تلبث هذه الفلسفة العامة أن قادت إلى أعتاب حكمة ميتافيزيقية كانت هي في خاتمة المطاف الكلمة الأخيرة لسلسلة طويلة من الأبحاث الجمالية التي قام بها فيلسوفنا خلال نصف قرن من الزمان ...

الخاتمة

بين فلسفة الفن وعلم الجمال

سوريو وباير

درج المشتغلون بالدراسات الفلسفية على إدخال « علم الجمال » ضمن مباحثهم المعيارية ، فوضعه إلى جانب « علم المنطق » و « علم الأخلاق » ، حتى يكتمل ثلاث « العلوم المعيارية » التي تدرس الحق ، والخير ، والجمال . وهذا ما فعله مثلا أندريه لالاند André Lalande حينما فرق بين العلوم الوضعية التي تدرس الوقائع ، والعلوم المعيارية التي تدرس القيم (من حيث هي معايير تحكم على ما ينبغي أن يكون ، لا على ما هو كائن) . ولكن أنصار الوضعية لم يلبثوا أن ثاروا على مفهوم « العلم المعيارى » Science Normative بدعوى أن العلم لا يمكن أن يكون معياريا يدرس أحكام القيمة ، بل هو لا بد من أن يكون وصفيا ينصب على أحكام الواقع . ومن هنا فقد وجد بعض الفلاسفة أنفسهم مضطرين إلى تعديل مفهوم « العلم المعيارى » من أجل الاستعاضة عنه بمفهوم آخر جديد هو مفهوم « علم المعايير Science des Normes » . ولا تختلف « علوم المعايير » (أو القيم) عن « علوم الوقائع » من حيث المنهج ، بل هي تختلف عنها من حيث الموضوع فقط . ومعنى هذا أن « المعيار » نفسه قد استحال إلى « واقعة » في العلوم المعيارية ، فلم تعد مهمة عالم المنطق أن يفرض قواعده على العالم ، وإنما أصبحت مهمته مقصورة على دراسة الخطوات التي يتبعها العالم في بحثه . كذلك لم يعد عالم الجمال يزعم لنفسه الحق في توجيه الفنان أو نصحه أو إلزامه باتباع بعض القواعد ، بل أصبحت كل مهمته أن يصف لنا الواقعة الجمالية ، لا على نحو ما يعيشها الفنان أو يدركها التأمل ، بل على نحو ما تكشف عنها أساليبه العلمية ، بوصفه عالما موضوعيا صاحب طرق ومناهج . ولعل هذا ما قصد إليه الفيلسوف الفرنسي باش Basch حينما كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بتأمل تنحصر مهمته في الإدراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر في عمله عن إلهام فنى ، وإنما هو عالم تنحصر مهمته

في فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها في أذهاننا .

حقاً إن علم الجمال — مثله في ذلك كمثل علمي المنطق والأخلاق — يقوم على شعور حدسي Intuitive ، تجدد الذات نفسها معه ملزمة بالبحث عن الجمال كما تبحث عن الحق أو الخير ، ولكن عالم الجمال نفسه حينما يصف « واقعة » المعايير ، أو يصنفها ، أو يعتمد إلى تفسيرها ، فإنه لا يستند إلى الشعور الجمالي الذي هو بطبيعته حدسي معياري ، بل هو يستعين بمجموعة من الطرق الاستدلالية والمناهج التجريبية (التي هي أدواته في البحث) من أجل تفسير الواقعة الجمالية . وكما أن الرغبة في الوصول إلى الحقيقة لا تكفي وحدها لقيام علم كالفيزياء أو الفلك أو الأحياء ، فإن الاحساس بالجمال لا يمكن أن يكون بمفرده موضوع علم الاستطيقا Esthétique (أو علم الجمال)^(١) . ولكن كان الشعور بالجمال شرطاً ضرورياً للاهتمام بمثل هذه الدراسة ، إلا أن هذا الشعور وحده ليس بمثابة الشرط الأساسي الأوحد لقيام علم الجمال . حقاً إن عالم الاستطيقا لا بد من أن يكون صاحب حساسية مرهفة تشعر بالجمال وتستطيع أن تعرف عليه ، ولكن من المؤكد أن الإحساس بالجمال لا يخلق بالضرورة من صاحبه عالم جمال . ومن هنا فقد يكون في وسعنا أن نقول مع سوريو (عالم الجمال الفرنسي المعاصر) إنه إذا كان انطباع الجمال هو الذي يميز الاستطيقا ، وهو الذي يشيع الحياة في الدراسات الاستطيقية ، إلا أنه لا يمكن أن يكون هو موضوع الاستطيقا بوصفها علماً^(٢) .

يبد أن بعض علماء الجمال من أمثال شارل لالو Charles Lalo (١٨٧٧ — ١٩٥٣) حريصون على استبقاء مفهوم « القيمة الجمالية » في حين يحاول غيرهم من أمثال ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس E. Utitz الألمانين ، وإتين سوريو E. Souriau الفرنسي ، استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » بصفة نهائية حاسمة . وأصحاب الاتجاه الأول يقررون أن الواقعة الجمالية الحقة إنما هي « العمل الفني » في صميم شعورنا الجمالي ، فلا يمكن استبعاد حكمنا على العمل الفني ، بل لا بد من القول

(١) كلمة « استطيقا » في الأصل إنما تعني « الحساسية » aesthesis بصفة عامة ، والحساسية الوجدانية بصفة خاصة . وقد أصبح معنى هذه الكلمة في الاصطلاح السائد الآن هو الدراسة العلمية للنشاط الجمالي .

بأن موضوع الاستطيقا هو « قيمة » العمل الفني ، لا العمل بدون فن ، أو العمل بدون « قيمة » . وكما أن علم المنطق قد استحال على يد جوبلو Goblou إلى مجرد دراسة لسيكولوجية العالم ، وكما أن علم الأخلاق قد استحال على يد ليفي بريل Lévy Bruhl إلى دراسة وضعية للعادات أو الطباع الخلقية ، فإن علم الجمال قد استحال على يد لالو إلى دراسة علمية للظواهر الجمالية . ولكن هذا لا يعنى استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » ، بل هو يعنى أن علماء الجمال قد أصبحوا يدرسون المعايير كما كان اسبينوزا Spinoza يدرس الأهواء والانفعالات^(١) .

أما أصحاب الاتجاه الثانى فإنهم يرون أن الخطوة الأولى من خطوات العلم هى أن يقرر « موضوعية » الظاهرة التى يقوم بدراستها ، وبالتالى فإنهم يستبعدون من مجال الدراسات الاستطيقية فكرة « القيمة الجمالية » بوصفها فكرة ذاتية ثانوية محضة . ولا يكتفى سوريو بأن يقول مع كل من دسوار وأوتيتش أنه لا بد من تخلص الاستطيقا من شتى الأحكام التقديرية ، بل هو يقرر أيضا أن العلم الاستطيقى — إن صح هذا التعبير — « علم شئى » chosiste . وهنا يجمع سوريو بين الفن وعلم الجمال ، فيقول إن الاستطيقا هى دراسة موضوعية تنصب على تلك الأشياء التى يستحدثها الفن حين يخلع « صورة » أو « ماهية » على المادة . ويعلق سوريو أهمية كبرى على مفهوم « الشئ » ، فيقرر أن الخاصية المميزة للفن هى أنه نشاط إبداعى ينزع أولا وقبل كل شئ نحو خلق « أشياء » . وهو يضيف إلى ذلك أن مفهوم « الشئ » متضمن بالضرورة فى عمل الفنان ، ولكن لا بصورة شعورية نظرية فلسفية ، بل على هيئة إحساس بالأشياء . وما دام « الإدراك الحسى » إنما يعنى إدراك أشياء ، فإن فكرة « الشئ » لا تنفصل بالضرورة عن الإدراك الحسى . ولو أننا حللنا مفهوم « الشئ » لتبين لنا أن ثمة عنصرين أساسيين يدخلان فى تركيبه : ألا وهما العنصر الصورى formel الذى يمثل مجموع تحديدات « المدرك » من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هى متحققة فى الإدراك الحسى ، والعنصر المادى matériel الذى يمثل مجموع الضرورات المنظمة لواقعة تحقق المدرك . وهذه التفرقة التى يقيمها سوريو بين « الصورة والمادة » تفرقة باطنة فى صميم التجربة ، فلا شأن لها بتلك التفرقة الميتافيزيقية

F. Feldman : " L'Esthétique Française Contemporaine " Paris, Alcan, (١)

المثالية التى أقامها كانت فى فلسفته النقدية حينما جعل الصور أولية سابقة على التجربة .

ولا يفصل سورويو بين « الصورة » و « المادة » ، بل هو يقرر أن « الصورة » كيفية *qualité* باطنة فى الشيء نفسه ، بحيث يصح أن يقال إن « الصورة » هى « الشيء » نفسه من حيث هو موضوع ، لا من حيث هو امتداد محض . وتبعاً لذلك فإن عالم الجمال يجهل الصورة الفارغة ، كما أنه لا يعترف بالمادة الخالصة ، بل هو يقرر دائماً أن المادة لا تفصل عن الصورة ، وأن العالم يتصف بالملاء والنظام . وليست « الصور » علامات أو رموزاً ، بل هى وقائع مليئة ذات حياة مستقلة . والمضمون الأساسى للصورة هو « مضمون صورى » ، بمعنى أن الصورة ليست مجرد رداء خارجى أو ثوب عرضى يتلبس بموضوع غريب عنه ، بل هى بمثابة « شكل » جوهرى يتخذه الشيء ، وهكذا الشكل نفسه هو الذى يحدد طبيعة ذلك الشيء أو ماهيته . وليست مهمة علم الجمال سوى دراسة « عالم الصور » ، أعنى تلك الوقائع الموضوعية التى تنكشف للفنان حين يدرك العالم الحسى ، أو حين يخلق بعض الأشياء . ولئن كان فى استطاعة الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائى قد استطاع أن يشعل النار دون أن يكون على علم بطبيعتها ، إلا أن مهمة عالم الجمال — على وجه التحديد — إنما تنحصر فى تحويل تلك المعرفة التجريبية التى يملكها الفنان المبدع إلى علم موضوعى أو معرفة نظرية . وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن سرعان ما يجيء العلم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة فى صميم النشاط الفنى إلى دائرة الوعى أو الشعور . وإذن فإن الاستطيقا هى من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقى المقابل له ، مثلها فى ذلك كمثل علم وظائف الأعضاء من الطب ، أو علوم الهندسة من المساحة .. إلخ . وكما أن الفسيولوجيا أو الهندسة لا تعد بمثابة قواعد معيارية تحدد صناعة الطبيب أو المساح ، فضلاً عن أنها لا تهتم مطلقاً بدراسة الشروط اللازمة لقيام كل منهما بمهنته ، ولا تعنى بتتبع تاريخ ممارسة كل منهما لتلك المهنة ، فإن عالم الجمال أيضاً لا ينبغي أن ينصرف إلى تحديد القواعد المعيارية للصناعة الفنية ، أو إلى دراسة الشروط السيكلولوجية أو النفسية للإبداع الفنى ... إلخ (١) .

حقاً إن علم الجمال يعبر عن وجهة نظر الإنسان إلى العالم ، ولكن هذا لا يعنى أنه علم ذهنى *noologique* ، بل هو علم كونى (أو كسمولوجى) *cosmologique* . ومعنى هذا أن موضوع الاستطيقا — كسائر موضوعات العلوم الأخرى — هو الكون نفسه ، وإن كان لهذا العلم نطاق محدد فى داخل الكون ينصرف إلى دراسته ، ألا وهو نطاق الصور *formes* الذى لا تهتم العلوم الأخرى بدراسته . ولما كانت المعرفة النوعية الخاصة التى يتطلبها الفن هى معرفة صور الأشياء ، فإن علم الجمال إنما يتجه بدراسته نحو هذا العالم الحسى الذى يوجه الجهد الفنى . وإذا كان عمل الفنان مصبوغاً بصيغة خاصة هى تلك النظرة الصورية إلى الشئ فى جانبه الفردى الخاص ، فإن مهمة عالم الجمال هى دراسة الصور فى أنواعها الكلية . فالاستطيقا هى معرفة عقلية منظمة بما فى الكون من مبادئ صورية . وليس على عالم الجمال أن يحلل لنا شخصية الفنان ، أو أن يصف لنا أحوال نشاطه الخلاق ، بل تنحصر كل مهمته فى وضع المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى تحت أجناس كلية . وإذن فإن غاية علم الجمال هى الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التى تنظم وفقاً لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم *cosmos* الذى نعيش فى كنفه ^(١) .

تلك هى الخطوط العامة لمذهب سوريو فى علم الجمال بوصفه « علم الصور » . وليس من شك عندنا فى أن هذا المفكر الممتاز قد نجح إلى حد كبير فى استبعاد مفهوم « القيمة » من تعريفه لعلم الجمال ، فضلاً عن أنه قد أدخل لأول مرة فى مضمار الدراسات الجمالية مفهوم « الشئ » ، فأفسح الطريق أمام علماء الجمال لحل بعض المشكلات التقليدية فى الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة . ولكننا نميل إلى الظن بأن سوريو لم يوفق إلى الحل الصحيح لمشكلة موضوعية الاستطيقا ، فإنه قد أقام نظريته الجمالية بأسرها على أساس فلسفى واضح ، فبقى فى مذهبه اتجاه أفلاطونى صريح تجلئ بصفة خاصة فى نزعه الواقعية القائلة بأن الماهيات أشياء . ولسنا نفهم كيف يمكن أن تصبح الاستطيقا علماً بمعنى الكلمة ، إذا كانت المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها (كمفهوم الصورة أو مفهوم الشئ) مفاهيم فلسفية صرفة . وحتى حين يحدثننا سوريو عن الفنان بوصفه مبدع أشياء ، فإننا نجد أنه يقرر أن روح الفنان هى الوسيط بين المادة والصورة ، إذ لا بد للواحدة منهما أن تعبر

فوق قنطرة الروح حتى تلتقى بالأخرى . ولا ريب أن مثل هذه الأحكام الميتافيزيقية التى تقسم الوجود إلى عالمين : عالم المادة ، وعالم الصورة ، لكى تجعل من « الروح » همزة الوصل أو حلقة الاتصال بينهما ، إنما هى فى صميمها نظرة ذاتية هيئات أن يقلبها العلم . فتحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها تنتهى فى خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن ، فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا فى البناء الاستطيقى للوجود .

أما المحاولة الكبرى فى مجال الدراسات الجمالية من أجل جعل الاستطيقا علما موضوعيا ، فهى تلك التى قام بها العلامة ريمون باير Raymond Bayer (١٨٩٨ — ١٩٥٩) . وقد فطن باير إلى الصعوبات الكثيرة التى قد تحول دون قيام علم موضوعي للجمال ، فقال إن الاستطيقا هى أولا « علم الكيف » science de la qualité فى حين أن العلوم جميعاً كمية ، ثم هى ثانية مشوبة بعامل ذاتي subjectif فى حين أن العلوم جميعا موضوعية ، وهى أخيراً ذات طابع « فردى » أو « جزئى » أو « خاص » singulier ، فى حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلى أو العام Le général . ولكن هذه الصعوبات جميعاً لا تلبث أن تزول إذا عرفنا كيف ندرس « الموضوع الجمالى » بالمنهج الملائم لطبيعة هذا الموضوع النوعي الخاص . وإذا كانت الدراسات الجمالية قد لقيت فشلا ذريعا حتى الآن ، فذلك لأن الباحثين قد انتهجوا فى دراسة « الموضوع الجمالى » مناهج غير مكافئة له ، فاتبعوا على التعاقب : المنهج الميتافيزيقى ، فالمنهج السيكيو — فيزيقى ، فالمنهج السيكلوجى ، ثم المنهج الاجتماعى ، دون أن يفتنوا إلى أنه لا بد من أن يصبح لهذا العلم منهج نوعي مستقل خاص تراعى فيه طبيعة « الموضوع الجمالى » نفسه . وهنا يقرر باير أنه من الضروري للمنهج الاستطيقى أن يستند إلى « واقعية إجرائية » réalisme opératoire لا تهم إلا بمظاهر الفن ، ومبدأ تأثيراته ، ونتيجة إجراءاته . فالمنهج الجمالى لا بد من أن يبنى مكافئا لموضوعه الجميل شئ واقعي قد أخذ مكانه تحت الشمس ، أو هو ظاهرة عيانية قد تسجلت فى عالم الواقع . وتبعاً لذلك فإن باير لا يسلم بأية استطيقا ذهنية mentale بل هو يريد لعلم الجمال أن يصبح علما قائما على الملاحظة . ولما كان كل شئ مسجلا فى « العمل الفنى » من حيث هو موضوع جمالى ، فليس ما يدعو عالم الجمال إلى أن يتخطى التحليل الدقيق الصارم للعمليات opérations والآثار traces ، خصوصا وأن كل ما ليس بمسجل إنما هو عديم الأهمية بالنسبة إلى الفن .

والواقع أن « العمل الفني » — فيما يقول باير — إنما هو « الموضوع الجمالى » الذى لا بد للعالم الاستطيقى من أن يدرسه بوصفه شيئاً محسوساً واضحاً. وهنا لا يعتد إلا بما يترك أثراً، فلا يعد أى تعليق فنى استطيقياً اللهم إلا إذا كان فى وسعنا أن نلمس من ورائه عملية واقعية من عمليات الفنان . ومعنى هذا أن الفكرة التى لا تترك أثراً trace ليست موجودة على الإطلاق ، إذ أن من شأن كل حركة يقوم بها الفنان أن تتسجل على شكل « تأثير حسى » *effet sensible* وحسبنا أن ننظر إلى أى عمل فنى ، لكى نتحقق من أنه لا بد من أن نجد فيه أثراً ساكناً لحركة قد قطعت أو نشاط قد حقق ، وهذا « الأثر » هو المظهر الجمالى الأوحى الذى لا بد لعالم الاستطيقا من أن يعمل له ألف حساب . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول : إن فى فن التصوير مساراً سحرىً آتياً نلمحه لدى كبار الرسامين ، حيث نشهد انتقالاً عجبياً يتم كالسحر ، من الموضوع إلى العين ، ثم من العين إلى القلم ! ولا يمكن أن يكون ثمة « فن » اللهم إلا حين تكون اليد قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تحدث إيقاعات ، أم لكى تحقق بعض اللمسات ، أم لكى تمزج بعض الألوان .. إلخ . وفى كل هذه الحالات لا بد للبد من أن تُخلف « أثراً » ، بحيث إن الموضوع الجمالى ليدو لنا بمثابة ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية أو أثر لنشاط ما . وهنا يكون المهم هو « الأثر المسجل » أو « العمل المحقق » أو « الموضوع الجمالى » الذى ظهر إلى عالم الوجود^(١) .

وحينما يمضى قوس الفن السحرى من الإحساس إلى البد ، فهناك لا بد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » *un produit* يكون مظهراً للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . ومهما أمعن دعاء الصوفية والسلبية والتعمية فى الحديث عن الحدس والإشراق والمشاهدة ، فإن الموضوع الجمالى لا بد من أن يتحقق على شكل أثر فنى ، لأن « الجميل » لا يوجد إلا متحققاً *réalisé* . وحينما يقول باير : إنه « ليس فى الفن نرجسية » ، فإنه يعنى بذلك أن الفنان لا يعرف التأمل السلبي ، وأن إحساس الفن لا يعرف الإغواء ، وأن نظرة الفن هيئات أن تكل . وعبثاً يحاول بعض الفلاسفة أن يخلطوا بين الفن والتأمل الفلسفى فإن سحر العمل الفنى الذى هو فى صميمه ضربة قاضية على العدم لا بد من أن يجيء فيكذب دعوى مثل هذه الاستطيقا السلبية الخالصة . وإذا كان

Raymond Bayer : “ Essais sur la Méthode en Esthétique ” Paris, (١)

Flammarion, 1953, pp. 141 - 142.

قد راق للبعض أن يمزج الفن بالفلسفة ، فإن باير يقرر أن الفن ليس بفلسفة ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال : « إنه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان شيئاً آخر سوى « فلسفة النجاح » . وهكذا نرى أن ما يفسر الفن إنما هو تلك « الواقعية الفعالة » التى توجه سائر الأعمال الفنية . وحسبنا أن تلقى نظرة على أى عمل فنى متحقق ، لكى نتبين بوضوح كيف أنه ينطوى فى صميمه على دحض قاطع للمثالية . فليس « الجميل » مثالا يخلق فى سماء المجردات ، بل هو شيء محسوس هيات أن يوجد قبل تلك العمليات الفنية التى يتحقق عن طريقها . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن « الجميل » إنما يكمن فى صميم تلك العمليات التى يقوم بها الفنان حينما يعمل على تحقيقه . وليس فى وسع عالم الجمال أن يقول شيئاً عن العمل الفنى ، شيئاً موضوعياً يمس الواقعة الاستيطيقية الماثلة أمامه ، اللهم إلا فى اللحظة التى يلمس فيها عملية من عمليات الفنان أو حركة من حركاته أثناء الفعل . وأما فيما يعدو تلك الملاحظة الدقيقة الصارمة ، فليس على عالم الجمال سوى أن يلزم الصمت ، ما دام كل ما هو غير مرئى إنما يدخل فى مجال « الابتكار المحض » . وبينما تخلق « الاستيطيقا الذهنية » فى عالم الخيال . فتترك لنفسها العنان وتسترسل فى الحديث عن الإلهام العميق والابتكار الخالص والعيان المباشر ، ترفض « الاستيطيقا العلمية » أن تضرب فى أعماق اليم بدون مرساة ، وتأتى أن تسترسل فى هذا الحديث الشعرى الذى لا طائل تحته ولا غناء فيه . وهكذا يجبس عالم الجمال نفسه فى « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنباً إلى جنب ، ويظل بإزائه وجهها لوجه ، وينسى أمام الموضوع الجمال الذى يريد أن يلمسه عالمه الخاص المليء بالهواجس والخواطر والأفكار ..!

إما إذا اعترض البعض على هذا المنهج بحجة أنه يفضى فى نهاية المطاف إلى القضاء على استيطيقا العاطفة أو الوجدان ، فإن باير يرد عليهم بقوله : إننا نجنب الصواب حتماً لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالى ، أو إدراك العمل الفنى فى نصاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أى شعور أو إحساس أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه هو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ، فهو يعرف عنها كل شيء : هذا التناسب الخاص فى قسما وجهها ، وتلك الانحناء الصغيرة فى ذقنها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك الندبة التائهة فى سحر جيدها .. إلخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجهها لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسائله ويستطلعها ، ويستمتع بحضرته ، ويستشعر فى القرب منه دواراً ناصعاً Vertige lucide

هو الموضوع بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيز عن « العمل الفني » بأطرافه أو أشباهه أو خيالاته ، بل لا بد له من أن يستبقه هو وحده ، لكي يراه وجهها لوجه . وإذا كان ريمون باير قد حمل بشدة على كل « استطيقي ذهنية » ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحظة بدون قارب ولا شراع ، وكأن عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قرارا يمكن أن نلمسه ، فهناك لا بد لعلم الجمال من أن يستحيل إلى دراسة موضوعية تقوم على الإلمام بتفاصيل العمل الفني ، والوقوف على طبيعته من خلال فرديته ، وسبر غوره بالاهتداء إلى دقائق شخصيته .

وليس من شك في أنه حينما يحسن المرء النظر ، فإن كل شيء لا بد من أن يبدو له بمثابة « علامة » أو « أمانة » أو « قرينة » Indices . وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فني » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيقى يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لكي لا يلبث أن يتمكن أيضا من التكهن بمستقبل هذا العمل تكهنا علميا صحيحا . وحين يصبح في وسع عالم الجمال أن يرى في كل نقطة ، بل في كل حركة ، حقيقة ذلك الموضوع وواقعيته بوصفه « شيئا » ، فهناك قد يتوصل إلى معرفة النظام الجمالى أو « النسق الاستطيقى » الذى يكمن من وراء شتى أحوال ذلك العمل الفني . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر في مطاردة « الفكرة » واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمانة إلى أمانة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجيء الفكرة فتسجل ، أو تتمثل على شكل موضوع ثابت لا سبيل إلى محوه ، فلا بد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الخبيرة الفاحصة إنما هى تلك التى تستشف من خلال لغة « اليد » أفكار « الذهن » ، فتدرب عن هذا الطريق على قراءة تلك اللغة النوعية الخاصة التى تنطق بها « تأثيرات » الموضوع الجمالى (١) .

حقا إن البعض قد يظن أنه ليس في « الموضوع الجمالى » سوى ما تنسبه إليه العين ، وما يخلعه عليه الخيال ، وما تضيفه عليه الذات ، ولكن مهمة عالم الجمال — فيما يرى ريمون باير — أن يبين لنا كيف أن « الذات » ليست هى كل شيء في « الحكم الجمالى » ، وكيف أن ثمة شيئا يظل خارجا عن الذات ألا وهو ما في الموضوع الجمالى

نفسه من توازن في صميم « بنائه الاستطقي » وهذا الشيء هو على وجه التحديد العامل الفصيل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطاً به دائماً أبداً . وإذن فإن كل عمل فني إنما يحمل في ذاته نسقاً خاصاً من الضرورات ، تشع من خلالها كلفيته الجمالية الخاصة . وقد نتوهم أن ثمة قوى غريبة في النفس ، أو مناطق مظلمة في أعماق الذات هي التي تحدد الصبغة الجمالية الخاصة بشتى حالاتنا النفسية ، ولكن الحقيقة أن ما يحددها إنما هو « الشيء » المتأمل نفسه ، بوصفه حاوياً في صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذي يتكفل بتفسير شتى مظاهره Aspects^(١) .

إننا لا ننكر — بطبيعة الحال — أنه من الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم موقف الذات من الموضوع الجمالي ، وإدراك العوامل المؤثرة على أحكامها الجمالية ، ومعرفة مقومات متعتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن وقوفنا على طبيعة « البناء الاستطقي » Structure Esthétique المكون لصميم الموضوع ، هو وحده الذي يعيننا على التوصل إلى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . ومن هنا فقد لا نجنب الصواب إذا قلنا : إن كل حكم من أحكامنا الجزئية على الموضوع لا يخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الكلي للعمل الفني . ومعنى هذا أن « الموضوع الجمالي » هو الصخرة الراسخة التي تحيى شتى أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج إلى الشط فترتطم بصخورها النائمة . الموضوع الجمالي هو الحد المشترك لسائر الأحكام الممكنة التي قد تصدرها بشأنه : لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا الخاصة من أن تتنظم حول العمل الفني ، كما لو كانت طلاقات متلاحقة تحاول أن تصيب الهدف ، فتضيق الخناق عليه ، دون أن تنجح تماماً في اختراقه والنفوذ إلى صميمه . ونحن في العادة « متحيزون » في أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالي بتمامه . ولكن ما يعين إدراكنا ويتحكم فيه إنما هو « المدرك » نفسه . فليس الحكم سراً غامضاً مغلفاً بالأعاجيب ، وإنما هو مجرد « عيان » Vision نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيراً ما تحيى نسبياً ، فذلك لأن عملية « التأمل » تضطرنا إلى إعادة تركيب العمل الفني . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها

cf. R Bayer : « Esthétique de la Grâce », Paris, Alcan, 1934, Vol. II. pp. (١)

اختلاف حفظنا من التخصص ، وتنوع درجات الإرهاف في حواسنا ، وتعدد حالاتنا التاريخية والنفسية ، فضلا عن شتى عوامل التفضيل الشخصي ، وما اصطللنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » *Permèabilité* في المجال الاستطقي .

وحسبنا أن نرجع إلى التجربة لكي نتحقق من أن للتربية والدربة أثراً واضحاً على قدرة الفرد الخاصة على إصدار أحكام جمالية ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لا بد من أن يصقل ذوق الفرد ، ويرى إحساسه الجمالي ، ويرقى شعوره الفني . وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها في نفس الفرد ، فتجعله يدرك أن هناك « حكماً جمالياً » صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بإزاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفني بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لا يحيا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن (بمعنى ما من المعاني) هو عالم التخصص ، فليس بدعا أن تكون مهمة التربية الفنية بصفة خاصة (والثقافة الجمالية بصفة عامة) هي العمل على تمويدها كيف نرى « العمل الفني » . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية في إحدى صالات العزف الموسيقي ؛ فمن منا سيكون أقدر على تذوق مثل هذا العمل الفني ؟ أهو الرجل العامي الذي لا عهد له بسماع هذا النوع من التأليف الموسيقي ، أم هو الرجل المتخصص الذي تزود بثقافة موسيقية واسعة ؟ أفلا يصح إذن أن نقول مع باير إن « العمل الفني » هو هذا الذي ننحو إليه ونتجه نحوه حينما نمضي لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما نعكف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر إلى « العمل الفني » ، إن لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تنكشف لنا كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التي أحاطت بنشأته ؟^(١) .

حقاً لقد وقع في ظن البعض أن الحكم الجمالي هو مجرد تقدير تعسفي صرف أو تقويم اعتباطي محض ، ولكن عالم الجمال يعلم حق العلم أن هذا الحكم إنما هو حكم موضوعي يخضع لعلّة شرعية ألا وهي العمل الفني نفسه . وحينما نتبع قصة العمل الفني محاولين الإلمام بكل تفاصيلها ، والوقوف على شتى أطرافها ، فهناك قد يصبح في وسعنا أن

توصل إلى ذلك «الحكم المطابق judgement conforme أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه . وهكذا يقرر باير أن من شأن « الموضوع الجمالى » أن يوجّه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده العودة إلى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه . ويمضى هذا العالم الجمالى فى تأكيد عنصر الموضوعية فى الحكم الاستطيقى فيقول بصرخ العبارة : « إن حكمى لا يحكم على العمل الفنى بقدر ما يحكم علىّ أنا ذاتى »^(١) يعنى بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما فى أنظارنا من هوى وتعسف وتحزب وتعصب وقصر نظر وسوء فهم .. إلخ . ولكننا حينما ننجح فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى نظرنا الجزئية الخاصة من تعسف وتهور واندفاع ، فهناك قد يصبح فى وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما جمالياً صحيحاً يحىء مطابقاً له بحق . وهكذا يخلص باير إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن ! ولعل هذا ما عناه أحد تلاميذ باير الممتازين (ألا وهو ميكيل دوفرن) حينما كتب يقول : « إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل الجزئى إلى كلى »^(٢) . ومعنى هذا أن الذوق « le Goût » هو تخلص من العناصر الجزئية والعوامل الخاصة ، من أجل التسامى نحو ذلك المستوى الجمالى الذى يستطيع المرء عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى .

ولو أننا نظرنا الآن إلى المحاولة الجادة التى قام بها ريمون باير من أجل إقامة علم الجمال على أسس علمية موضوعية ، لألفينا أن هذا المفكر الممتاز قد شاء أن يمضى فى تحليله العلمى إلى قلب الموضوع الجمالى ، لكى يكشف لنا عما فيه من ضروب توازن تتكفل بتفسير شتى مقولاته ، ما دام الموضوع قانوناً لنفسه . ومن هنا فقد ضرب باير صفحاً عن « الذات » التى تترجم عن نفسها من خلال الموضوع ، مقتصرأ على النظر إلى عالم

(١)

Ibid., p. 191.

(وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للكاتب ، مصر ١٩٥٩ ، ص ٢٦٧) .

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique » , Paris (٢)

P. U. F., 1953, vol. I., p. 100.

العمل الفني بوصفه وحده « الظاهرة الجمالية » التي يمكن وصفها وتحليلها ونقدها . وكما أننا نتعرف على الإنسان من خلال أفعاله وحركاته ، لا من خلال نياته ومقاصده ، فنحن كذلك نتعرف على الظاهرة الجمالية من خلال مظاهرها وآثارها ، لا من خلال هواجس صاحبها وعواطفه . وتبعاً لذلك فقد حرص باير على دراسة الجانب الكوني (أو الكسمولوجي) من المقولات الجمالية ، بينما أغفل تماماً كل مظهر وجودي لهذه المقولات . وهكذا ظن باير أنه يصف لنا « عالم العمل الفني » ، في حين أن كل ما قدمه لنا لم يكد يتجاوز تحديد بنائه الموضوعي فقط . ولسنا نزعم أن لأهمية لمثل هذه الدراسة الجمالية التي تكشف لنا عن البناء الموضوعي للعمل الفني ، بل كل ما نود أن نقرره هو أن هذه الدراسة النقدية التي تنصب على بناء الموضوع الجمالي لا توصلنا إلى فهم طبيعة « الخبرة الجمالية » بوصفها تجربه مباشرة يعيشها الوجدان . ومن هنا فإننا نميل إلى التمييز بين « المقولات البنائية » catégories structurales و « المقولات الوجدانية » catégories affectives لأن الأولى منها باطنة تماماً في صميم الموضوع ، في حين أن الثانية تشير إلى كيفيات أولية تفترض مشاركة خاصة من جانب الذات . ومعنى هذا أن قراءة التعبير الفني تستلزم من جانب الذات نوعاً من المعرفة الخاصة التي تسمح لها بالتعرف على حقيقة ما تستشعره . ولولا هذه الحصيصة الأولية السابقة ، لبقى العمل الفني مجرد موضوع خارجي ، ولبقيت الذات كالغريب الذي يضرب في أرض مجهولة دون أن يلقى أى توجيه .^(١)

والواقع أن « الموضوع » موجود من أجل « الذات » : فليس في وسعنا أن نحصر العمل الفني في أبعاد « الموضوعية البحتة » التي تجعل منه موضوعاً غفلاً لا يخص أحداً ولا يوجد من أجل أحد ! وحسبنا أن نفهم طبيعة الإدراك الجمالي على حقيقتها ، لكي ندرك أن في الموضوع الجمالي شيئاً لا يمكن أن يعرف إلا بنوع من التعاطف أو المشاركة الوجدانية ، أعني حينما تجيء الذات فتفتح له وتقبل عليه . وإذا كان للموضوع الجمالي شحناته الوجدانية ودلالاته التعبيرية ، فإننا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد موضوع شيئي نصفه من الخارج ونقتصر على تحليل مقولاته البنائية ، بل لا بد لنا من أن نعهده « ذاتاً » أو « شبه ذات » quasi-sujet ، فنحاول النفاذ إلى كيفياته الوجدانية والوقوف على

cf. M. Dufrenne: « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », t. II., (١)

كيانه الروحي . حقا إن أنصار الموضوعية البحتة قد يأخذون علينا هذا الاهتمام الفلسفي بفهم الموضوع الجمالى بدلا من الاقتصار على تفسيره ، ولكن طبيعة هذا الموضوع الجمالى نفسها هى التى تضطرنا إلى العمل على « فهمه » بوصفه ظاهرة بشرية ، بدلا من التوقف عند تحليله بوصفه واقعة مادية بحتة .

والحق أن ريمون باير حينما يدعونا إلى التوقف عند « الموضوع » لدراسة بنائه الجمالى ، فإنه إنما يريدنا على أن نفصل العمل الفنى عن ذاتنا ، لكى نخضعه لامتحان نقدى أو فحص تحليلي : وهكذا يدرس عالم الجمال العمل الفنى ، لكى يرى على أى نحو قد صنع ، أو لكى يحاول العمل على اكتشاف أسرار صناعته . ولا شك أن مثل هذه الدراسة لا تنصب على العمل الفنى من حيث هو « موضوع جمالى » ، بل من حيث هو « شئ مصنوع » علينا أن نحاول إعادة تركيبه أو تعقب خطوات صنعه . وإذن فإن الباحث هنا إنما ينفصل — بمعنى ما من المعانى — عن العمل الفنى نفسه ، لكى يستعيز عن إدراك الكل ensemble بضرب من الإدراك التحليلي . ونحن لا ننكر بطبيعة الحال أهمية مثل هذه الدراسة النقدية ، ولكننا نميل إلى الظن بأن المهم فى علم الجمال ليس هو تحليل العمل الفنى أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه ، بل المهم هو النفاذ إلى صميم تعبيره الباطنى ، وإدراك ما فيه من عمق profondeur . ولئن كان البعض ما زال يصر على تشبيه العمل الفنى بالموضوع أو الشئ ، وكأن فى وسعنا أن ندور حوله ونحيط به من جميع الجهات كما ندور حول الشئ ونضيق عليه الخناق ، إلا أن عمق العمل الفنى ليحول بيتنا وبين استيعابه بأكمله منذ اللحظة الأولى ، لأن مثله كمثل الوعى الذى لا سبيل لنا إلى بلوغ قراره . ومن هنا فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن من طبيعة العمل الفنى أنه يضطرنا إلى أن نغير ما بأنفسنا حتى نستطيع أن ندركه : إذ أنه يدعونا إلى أن « نعمق » ذاتنا حتى نفهم ما ينطوى عليه من عمق .

وربما كان من بعض عيوب النزعة الموضوعية المتطرفة فى علم الجمال أنها تجعل من « الموضوع الجمالى » أمراً مطلقا يفرض كل شروطه على الذات المدركة ، ما دام هو الذى يوجه الحكم الجمالى وهو الذى يصحح من اتجاهه . ولعل هذا ما عناه باير حينما قال : « إن الحكم ليس سرا ، بل هو مجرد عيان أو رؤية vision » . ولكن أصحاب هذا الاتجاه يتناسون أن الذات لا تقف فى الإدراك الجمالى موقفاً سلبياً محضاً ، بل هى تواجه الموضوع الجمالى بمجموع خبراتها الفنية السابقة ، أو بما لديها من حصيلة جمالية متجمعة . فليس من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى فى متناولى تماما ، اللهم إلا إذا

عملت على مواجهته بكل ما لدى من خبرات فنية وتراث جمالى سابق ، وأنا حين أتأمل العمل الفنى تأملاً حقيقياً ، فإن ماضئى لا بد من أن يكون باطناً فى حاضرى ، حتى يتسنى لى أن أدركه بكل ما فيه من عمق . ولهذا فإن المرء لا يستطيع أن يكون « حاضراً » حضوراً حقيقياً أمام عالم شكسبير أو بلزاك ، اللهم إلا إذا كان قد « عاش » بالفعل ، أعنى إذا كان قد عانى فى الحياة من الخبرات ما يسمح له بفهم تجربة شكسبير أو تجربة بلزاك . حقاً إن التأمل الفنى لا يضطرنى إلى الاسترسال فى أحلامى أو الانقياد لهواجسى من أجل فهم « الموضوع الجمالى » المائل أمامى ، ولكنه يضطرنى على الأقل إلى أن أقرأ تعبيراً جمالياً هيات أن ينكشف لى ما لم أكن مزوداً بقدرة فنية خاصة على الاستجابة للموضوعات الجمالية . « فليس العمل الفنى مجرد موضوع صلب منظم متباعد distant ، بل هو أيضاً موضوع مؤثر متودد مفعم بشحنات وجدانية » . ولو أننى اقتصررت على النظر إليه بوصفه حقيقة موضوعية جامدة ، لفاتنى إدراك تعبيره الفنى بوصفه حقيقة ذاتية حية .. ومن هنا فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن موضوعية العمل الفنى هى موضوعية « تعبير إنسانى » يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وليست « حقيقة » العمل الفنى سوى كونه أداة فعالة تقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية : catégories affectives

... وهكذا نخلص إلى القول بأن علم الجمال إنما هو تلك الدراسة الوصفية التى تنصب على « العمل الفنى » بوصفه ظاهرة بشرية . فليس الموضوع الجمالى نقطة انطلاق نشرع عندها فى تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق « لعملية وجدانية » نقرأ فيها تعبيراً إنسانياً عن الواقع . وليس « التعبير » سوى الدعامة الحقيقية التى يركز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين الذوات البشرية .

تذیل

فلسفة الفن

في الفكر العربي المعاصر

قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن التفكير الفلسفي حليف الحرية والأصالة والرغبة في التجديد ، فليس من الغرابة في شيء أن تنتكس الفلسفة في عصور الاحتلال والسيطرة الأجنبية والعبودية الفكرية . وقد قامت محاولات كثيرة ، في مطلع القرن العشرين ، لإقامة فلسفة عربية ؛ ولكنها كانت تبوء دائما بالفشل ، لعجز أصحابها عن فهم دور الفيلسوف بوصفه ذلك المفكر الحر الذي يريد أن يتحقق من كل شيء بنفسه ، دون أن يركن إلى أية سلطة ، أو أن يطمئن إلى أي رأى سابق . ثم كانت ثورة ١٩١٩ عندنا في مصر ، فارتفعت تلك اليد التي كانت تقود زمامنا ، وشرع المفكر المصري يفهم أنه قد أصبح لزاما عليه أن يفكر لنفسه وبفلسفه . وليس في استطاعتنا بطبيعة الحال أن نؤرخ لحركة النهضة الفكرية عندنا في الفترة التالية لتلك الثورة ، وإنما حسبنا أن نقول إن بوادر التفكير الفلسفي قد ظهرت في كتابات أدبائنا المصريين حينما راحوا يدعون إلى « الحرية الفكرية » وإلى التزام « المنهج العقلي الصرف » ، كما فعل كل من المرحوم عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين (على سبيل المثال ، لا الحصر) . ولم تلبث هذه الدعوة إلى الحرية أن وجدت في مجال « فلسفة الفن » مرتعا خصيبا لها ، فكان أول مظهر من مظاهر نمو الوعي الفلسفي عندنا هو اهتمام أدبائنا بتحليل « الخبرة الجمالية » ، وتعميق « رسالة الأديب » ، والبحث في فلسفة القيم بصفة عامة . ولم يجانب الفيلسوف الإيطالي كروتشه الصواب حينما قال إن الفن هو أبسط صورة من صور المعرفة البشرية ، لأنه بمجرد ما يتفلسف الإنسان ، فإنه سرعان ما يتجه نحو القيمة الجمالية محاولا الكشف عن مدلولها ، وكأن « فلسفة الفن » هي المدخل الضروري إلى كل فلسفة .

وربما كان عباس محمود العقاد في الطليعة بين أدبائنا المعاصرين الذين اهتموا بفلسفة الفن وعلم الجمال ، فإننا نراه يروى لنا أن اهتمامه بهذا الموضوع قد بدأ منذ مطلع هذا القرن ، حينما توجه إلى إحدى المكتبات بالقاهرة ، ليسأل عن كتاب باللغة العربية في

فلسفة الجمال. وكان العقاد قد قرأ بطريق الصدقة كتاب الأديب الإنجليزي إدموند بيرك عن « الجليل والجميل » ، فخطر له أن مثل هذا البحث لا بد من أن يكون مطروقا باللغة العربية ، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن أحداً لم يتناول هذا الموضوع في كتاب عربى مستقل ، فكان عليه أن يلتمس أصول نظريته الجمالية في كتب الأجانب ، خصوصاً ما كان مؤلفاً منها باللغة الإنجليزية . ولكن قراءات العقاد لم تتوقف عند الأدب الإنجليزي ، فقد قرأ أيضاً لبول فاليرى ، ورومان رولان : وأندريه جيد ، وبيرجسون ، وليوباردى ، وجيته ، وشيلر ، وغيرهم من رجال الثقافة الأوروبية ، كما اطلع على الكثير من الكتب المؤلفة والمترجمة في فلسفة الفن وعلم الجمال والنقد الأدبى إلخ .

عباس محمود العقاد

ليس من قبيل الصدفة أن تكون أول فلسفة جمالية ظهرت عندنا هي فلسفة العقاد ، التى جعلت من الجمال والحرية شيئاً واحداً : فإن الفكر العربى الذى تحرر لم يلبث أن وجد فى « الفنون الجميلة التى تشبع فينا حاسة الحرية ، وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة » أول مظهر من مظاهر ذلك « الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ، ولا تغله الخرافات ، ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والوئاء » . والواقع أن اهتمام العقاد بفلسفة الجمال لم يكن فى صميمه سوى مجرد مظهر لتبرمه بعصر الجمود ، ونزوعه نحو إسراع الخطى إلى عصر الطلاقة والتجديد . وقد ارتفعت صيحات كثيرة فى عهد العقاد (ولا زالت تتردد أحياناً فى أيامنا هذه) معلنة أننا فى عصر العلم فلا حاجة بنا إلى الأدب ، أننا فى عصر النار والحديد فلم يعد ثمة مبرر لبقاء الفن والجمال ، أننا فى عصر الحقيقة فلا موجب للالتجاء إلى الخيال . وكان رد العقاد على هذه الدعوات أن العصر الذى يحصر الحياة فى نطاق واحد هو أخبث العصور وأسخفها ، لأنه عصر ضيق الأفق يحصر الحياة فى نطاق محدود . « ولم يغلبنا الغرب لأنه قال بالعلم دون الأدب ، أو بالاختراعات دون الأخيلا والخواطر النفسية ، ولكنه غلبنا لأنه وسع نطاق الحياة » . وهكذا كان دفاع العقاد عن الفن والأدب ، منذ البداية ، دفاع كاتب حر يؤمن بالطلاقة والتجديد ، ويجزع من كل مظهر من مظاهر الجمود . وقد عبر العقاد عن هذا الإيمان بقوة وصراحة حينما كتب يقول : « وسعوا أفق الحياة ولا تضيقوه ، وأنتم على ثقة من صواب ما تعملون وجدوى ما تعملون . أما « خذوا هذا ودعوا ذلك » ، فهو كلام

كسالى مهزولين لا يصلحون للعلم ولا للأدب » (من مقال بعنوان « الشعر والدبابات » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وليس الحديد في فلسفة العقاد الجمالية هو توحيده بين الجمال والحرية — فقد سبقه إلى هذا التوحيد الفيلسوف الشاعر شيلر — وإنما الجديد أنه يوسع من معنى الحرية ، فلا يقتصر على فهمها بالمعنى الإرادى البشرى ، بل هو يضيفها أيضاً على بعض الأشياء الجمادية الماثلة في الطبيعة . وبهذا المعنى تكون الحرية هي الانطلاق من القيود التي تعطل مجرى الحياة وتعوق عن الحركة . ولهذا يقول العقاد إن الماء الجارى أجمل من الماء الآسن ، كما أن الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية ، وهلم جرا . ولا يقتصر العقاد على القول بأن الشيء لا يكون جميلاً إلا بمقدار ما هو حر ، بل إننا لنراه يؤكد أن درجة حيوية الشيء تتوقف على حظه من الجمال ، وأن مقياس الجمال في مضمار الحياة العضوية إنما هو تلاؤم العضو مع وظيفته . ولعل هذا ما عبر عنه العقاد حينما كتب يقول : « إنه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتاقة في حركتها ، كانت لأعضاء صحيحة حسنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلاً ، وحريتها فيها أكمل . وكلما كان العضو مسهلاً لعمل الحياة ، كان مؤدياً لغرضه ، موضوعاً في موضعه ، وكان مبرأ من النقص والعيب ؛ فهو العضو الذى يجاوب مطالب الحياة ، ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » (من مقال للعقاد بعنوان « الحرية والفنون الجميلة » ، نشر سنة ١٩٢٣) . وواضح من هذا النص أن العقاد يربط الفن بالحياة عبر وسيط هام هو « الحرية » : فإنه يرى أن الحرية غاية الحياة ، وأن الشيء لا يكون جميلاً إلا بقدر ما يستجيب لهذه الغاية التى تنشدها الحياة . ومن هنا فإن العضو الجميل إنما هو ذلك العضو المنطلق الذى يستجيب لمطالب الحياة ، بحيث يؤدي وظيفته ، دون أن تعوق حركته أية قيود . والعقاد يضرب لنا مثلاً فيقول إن الصوت الجميل إنما هو الصوت « السالك » الذى يصدر عن حنجرة صافية ليس ما يعوقها عن الحركة والانطلاق . وليست « الرشاقة » سوى مجرد تعبير عن تلاؤم أعضاء الجسم مع وظائفها ، وتأديتها لهذه الوظائف في سهولة وخفة ، وانطلاقها في حركاتها دون بطء وتثاقل .

غير أننا نجد العقاد — في مواضيع أخرى — يربط الفن بالحياة على نحو آخر ، فيقرر أن الفن تعبير ، والتعبير تلحظ فيه « البواعث » قبل أن تلحظ « الغايات » . وقد نتساءل لماذا يصرخ المذبذبة المتألم ، فيكون الجواب أنه قد يصرخ فيدركه على الصراخ منقذ أو مساعد على التعذيب والإيلام ، ولكنه سواء ظفر بهذا أو ذاك إنما صرخ لباعث في نفسه

أو جسده ، ولم يصرخ لغاية يتوخاها من إسماع صوته . وقد يسمع صوته ، فيسعد أو يشقى بانتهاه إلى الآذان ، ولكن تحقق النفع أو تحقق الضرر هنا غير مقصود . ومعنى هذا أن « التعبير » في رأى العقاد وظيفة لا حيلة لنا فيها ، لأنه مجرد أثر لحالة تقوم بالنفس ، فتدل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة أو صامتة . وسؤال السائل : لماذا نعبّر ؟ كسؤاله : لماذا نحس ؟ ولماذا نحيا ؟ « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير . والكلام في غايته كالكلام في غاية الحياة . وليس للحياة من غاية وراءها ، لأن وراءها الموت الذى تقف دونه الغايات » (من مقال للعقاد بعنوان « أسئلة وأجوبة » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

ولكن هل يكون كل « تعبير » فنا ؟ أو هل تكون كل استجابة لمطالب الحياة « تعبيراً » ؟ هذا ما يرد عليه العقاد بقوله : « إذا بحثنا عن الأدب ، فلنبحث عن شيئين لا يعيننا بعدهما مزيد وإن وجد المزيد : أهناك باعث صحيح ؟ أهناك تعبير جميل ؟ فإن وجد الباعث والتعبير فقد أدى الأدب رسالته ، ويبقى على الدنيا أن تستفيد منها إن شاءت ، وهى تستفيد بمشيئتها وبغير مشيئتها من كل عمل يجرى على سنة الحياة » . ومحصل هذه الإجابة أن للتعبير الفنى مصدراً لا خلاف عليه ، ألا وهو « البواعث » ؛ ولكن العقاد لا يقدم لنا مدلولاً واضحاً لكلمة « البواعث » ، كما أنه لا يضع بين أيدينا معياراً دقيقاً للتمييز بين البواعث الصحيحة والبواعث الزائفة ، وإنما هو يقتصر على القول بأن « البواعث حق والغايات أوهام » ! وكذلك نراه يشير إلى « التعبير الجميل » ، دون أن يحدد فى هذا الموضوع مقومات الجمال فى كل تعبير فنى ، أو خصائص البواعث التى يمكن أن تكون مصدراً لتعبير جميل .

وإن العقاد ليساير أناتول فرانس فيقول معه إن الجمال الفنى سهل ، وإنه على قدر سهولته يكون نصيبه من الجمال . ولكننا بمجرد ما نحكم بأن أسهل الفنون هو أجهلها ، فإن السؤال لا بد من أن يثار : ما هو المقصود بالسهولة فى هذه الحال ؟ « فلو كان المقصود أن يكون سهلاً على جميع الناس ، لخرج من الفنون العليا فن المتنبي وأبى العلاء وابن الرومى والبحترى وهومر وجيته وشيكسبير ، وارتقى إلى ذروة هذه الفنون كل نظام من سقوة الجماهير يطربهم بالأزجال والمواويل » . ولكن من المؤكد أن الفن ليس سهلاً على جميع الناس ، بل هو سهل على أولئك الذين استعدوا بفطرتهم وتهذيبهم لفهم الجمال الرفيع فى آيات مبدعيه والمعبين عنه من الشعراء والأدباء والفنانين . وكثيراً ما يقال إن « الفن عام » ، بمعنى أنه تراث عالمى ، أو تراث إنسانى يقاس بمقياس الإنسانية جمعاء ، ولكن ليس معنى هذا أنه خلق للعامة وكل من يعقل ولا يعقل على السواء ، وإنما

معناه أن الفن الرفيع إنساني يروق للممتازين من بنى الإنسان في جميع العصور . فالقول بأن الفن « عام » إنما يعنى في نظر العقاد أنه « للخاصة في جميع الأزمان ، وليس للخاصة في زمن واحد أو بيئة واحدة » .

فهل يترتب على هذه النظرة الخاصة إلى الفن أن يكون الفن ميزة خاصة ينفرد بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة ، أو الأذواق ، دون غيرهم من سواد الناس ؟ أو بعبارة أخرى : هل يصح أن ننسب إلى العقاد نزعة أرستقراطية في الحكم على الفن ؟ هذا ما تكفل العقاد نفسه بالرد عليه حينما كتب يقول : « إن الحقيقة التي لا مرء فيها هي أن الأذكياء أكثر من الأغبياء ، وأن أصحاب الأذواق أكثر من المحرومين منها ، وأن دقائق البلاغة وأسرار الجمال أخفى من البلاغة الشائعة والجمال المبذول ، وأن الإنسان بالفطرة والتعليم معا أرجح من الإنسان بالتعليم وحده أو بالفطرة وحدها » (من مقال للعقاد بعنوان « الفن عام : نعم ولكن بأى معنى ؟ » ، نشر سنة ١٩٤٥) . ومعنى هذا أن العقاد لا يستكثر على الجمهور القدرة على تذوق مبدعات الفن ، ولكن على شرط أن نكون قد قدمنا له من وسائل التربية الفنية ما يسهل عليه مهمة التمييز بين الفث والسمين . فالعقاد لا يأبى أن يكون الفن عاما ، لأنه يرى أنه ليس ثمة ما يبرر أن يستأثر به أناس دون أناس ، اللهم إلا بوجه الحق والاستعداد ، ولكنه يأبى في الوقت نفسه أن يعم الفن ليسقط فيه الرفيع إلى منزلة الوضع ، فإن زواله عندئذ لن يكون إلا خيراً من بقاءه على هذا الحال .

والواقع أنه لما كانت أنصبة الناس من الحرية مختلفة ، ولما كان الفن بمعنى ما من المعاني هو الحرية ، فليس بدعاً أن نجد العقاد يجعل من النشاط الفنى ميزة ينفرد بها الممتازون من بنى الإنسان في جميع العصور . حقاً إن الفن تعبير عن الحياة ، والحياة — في رأى العقاد — أوسع من أن تنحصر في غرض واحد أو تعتكف على سنة واحدة ، وبالتالي فإنه ليس أوسع من شعور الأحياء بالحياة ، وليس أوسع من تعبير الفنانين عنها . ولكن من المؤكد مع ذلك أن قدرة المرء على التعبير عن الحياة إنما تتناسب تناسباً طردياً مع مدى تحرره من ضرورات العيش واحتياجات الحياة العملية ، نظراً لأنه في قيامه بهذه الأعمال مضطر لا اختيار له في أدائها أو عدم أدائها ، ما دامت الحاجة تضطره إلى القيام بها ، رضى أو لم يرض . وأما حين يقف الإنسان من الحياة موقفاً إنجائياً ، أو حين يتسنى له أن ينتقل من مستوى الطعام والكساء والمأوى إلى مستوى الفكر والذوق والشعور ، فهناك لا بد لنشاطه من أن يستحيل إلى خلق وإبداع ، بدلا من أن يقف عند مرتبة الحاجة

والإشباع . وإذا فإن النشاط الفنى الصحيح لا بد من أن يمتد بصاحبه إلى ما وراء حدود الضرورة والحاجة ، ما دام من طبيعة هذا النشاط أن يجىء معبراً عن النزوع نحو الحرية والرغبة فى تحقيق الذات . ويمضى العقد إلى حد أبعد من ذلك فيربط السلوك الأخلاق بالنشاط الجمالى ، ويقرر أن جمال الأخلاق إنما يتمثل فى التغلب على الهوى ، والترفع عن الضرورة ، والقدرة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار ؛ وتلك سمات الشخصية القوية الحرة ، إن لم نقل بأنها صفات « الفنان المبدع » .

بيد أن العقد الذى يربط الفن بالحرية ، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية ، ألا وهى القدرة الإبداعية ، يأبى أن يسلم مع بعض فلاسفة الفن المعاصرين (مثل باير) بأن القانون الأوحى للجمال هو أنه ليس للجمال قانون ! وحجة العقد فى هذا الرفض أن حرية الفنان ليست مطلقة ، وأن للفن نفسه قواعد . والواقع أن الطبيعة — فيما يرى العقد — تخضع لقانون عام ، كما أن الحرية لا تقوم بدون قيود . والعقد يشرح لنا هذه الفكرة فى أكثر من موضع ، فيبين لنا كيف أن « قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما أن القيود التى تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هى مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللعب » . فليس النشاط الفنى خروجاً على كل قاعدة ، أو انطلاقة فى فضاء مطلق ليس به أدنى مقاومة ، وإنما النشاط الفنى طلاقة نفس تحيل العوائق إلى وسائط ، وتتخذ من الضرورات أدوات للمتححر . وليست الضرورات والقوانين — فيما يقول العقد — سوى القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صباها وصياغتها ، ليكون لها خير محدود فى هذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلق الذى تصير بها الفوضى إليه . « وإلا ، فتصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا لعله يكون ؟ إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل أو هبولى بغير تكوين » . والعقد يضرب لنا مثلاً بالشعر — وهو عنده أرقى الفنون — فيقول إن قيود الشعر من وزن وقافية إنما هى التى تسمح للشاعر بأن يعرب عن طلاقة نفسه ، لأنها هى التى تتيح له الفرصة لكى يحظر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة الانطلاق ، طائراً بالخيال إلى عالم لا قائمة فيه للعوائق والعراقيل . وإذا كانت سنة الله فى خلق هذا الكون قد شاءت أن تجعل من قوانينه دعامة للحرية ، وأصلاً لكل شعور انطلاقى ، فليس عجيباً أن يتلاقى فى فن الشعر قيد الوزن وفرح اللعب ، وليس من الغرابة فى شئ أن يتعاقب على يديه الخيال الشارد والقافية المحبوسة .

وليس فى وسعنا أن نسترسل فى عرض موقف العقد من باقى الفنون ، أو شرح

نظريته في صلة الفن بكل من العلم والأخلاق ، وإنما حسبنا أن نقول إننا نجد لدى أدينا نظرية متماسكة في تفسير الجمال ، وتحديد طبيعة الفن ، وإن كان الطابع الفردي قد غلب على تصور العقاد لوظيفة الفن وشخصية الفنان ، خصوصا وأن إيمان العقاد بالوعى الفردي قد أملى عليه الاعتقاد بأن « تاريخ الإنسانية كله إنما يتجه في مساره من الاجتماعية إلى الفردية » . وتبعاً لذلك فقد بقيت فلسفة العقاد الجمالية فلسفة فردية لا تقيم أى وزن لصلة الفنان بواقعه الاجتماعي ، ولا تهتم بدراسة علاقة الفنان بالتراث الفني ، وإنما تقتصر على القول بأن الوعى الفردي هو روح الفن ، وأن حرية الفنان هي الأصل في نشاطه الإبداعي ، دون أن تكون له أدنى غاية من وراء تعبيره . وليس من شك في أن مثل هذا التصور الفردي للفن قد يظهر لنا الفنان بصورة الإنسان الشاذ الذى لا صلة له بعالمنا الواقعي ، وكأن ظهور الفنان لا يتوقف مطلقاً على وجود علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، أو كأن وجود الفن نفسه لا يمثل واقعة إيجابية لها أهميتها في صميم الحياة الاجتماعية ، وسيحاول بعض المفكرين العرب أن يتلافوا هذا الخطأ الذى وقع فيه العقاد ، حتى لا يجعلوا من الفنان « ظاهرة شاذة » في تاريخ الحضارة البشرية .

سلامة موسى :

ولو أننا انتقلنا الآن إلى دراسة فلسفة الجمال عند مفكر عربى آخر مثل المرحوم الأستاذ سلامة موسى ، لوجدنا أننا هنا بإزاء فلسفة طبيعية تطورية ، نحاول دائماً فهم « الجمال » في ضوء إدراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسمى باستمرار في سبيل تأصيل جذور « الفن » في صميم « الواقع » . والحق أن سلامة موسى لم يستأثر علماء الجمال الذين كانوا ينكرون على الطبيعة كل صبغة جمالية ، بحجة أن العقل البشرى (أو الخيال البشرى) هو الذى يضفى عليها كل ما لها من جمال ، بل هو قد ذهب — على العكس من ذلك — إلى أن « الجمال الطبيعي » هو الركيزة الوحيدة لكل « جمال فنى » . وحجة سلامة موسى في ذلك أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ، وأنه ليس من مجرد الصدفة والاتفاق أن يكون الإنسان أجمل حيوان ، وأن يكون في الوقت نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة . ويضرب لنا المفكر العربى أمثلة عديدة على ما في الطبيعة من جمال ، فيقول إن أرق أنواع الحيوان هي أيضاً أجملها ، في حين أن أنواع الحيوان الأخرى كالإسفنج والمحار تكاد تكون شوهاء بالنسبة لما ظهر بعدها . وإذا كان النخل في استقامة عوده ، وجمال غصونه واتساقها ، وتساوى أطرافه على شكل دائرى ، أجمل الأشجار

جميعا ، فما ذلك إلا لأنه آخر ما نشأ منها في سلم التطور . وحسبنا أن ننظر إلى ألوان الطيف الشمسى التى زينت بها الطبيعة الزهر والطير ، أو إلى أمارات التبرج التى خلعتها الطبيعة على أنشئ النبات والحيوان حتى تغرى الذكر ، لكى نتحقق من أن « الجمال الطبيعى » واقعة تشهد بها التجربة ، لا مجرد « إسقاط » يقوم به العقل البشرى حين يخلع على الطبيعة تهاويل خياله .

ويتساءل سلامة موسى ، فى موضع آخر ، عما إذا كان الجمال غاية ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله إن من شأن الحضارة البشرية أن تحيل ما فى الطبيعة من وسائل إلى غايات . فالطبيعة مثلا قد قصدت من « العقل » إلى خدمة الجسم ، يهديه إلى طعامه ومأواه وأثاثه ، فإذا بالعقل يستحيل لدى الإنسان إلى « غاية » (لا مجرد وسيلة) . وآية ذلك أننا لم نعد نعتبر العقل — كما هو الحال بالنسبة إلى باقى الأحياء — مجرد واسطة فى خدمة مصالح الجسم ، بل لقد أصبحنا نقول إن الجسم هو الذى يخدم العقل ، وإننا نعيش من أجل عقولنا ، وإن العقل هو غايتنا التى لا نشعر بالسعادة أو بالكرامة بدونها . وهذا هو الشأن أيضا فى جميع فنوننا الجميلة : فقد اخترع الإنسان الآتية مثلا لاحتواء الطعام والشراب ، أى أنها كانت فى الأصل أداة نستخدمها لتناول الأطعمة والسوائل . ثم لم يلبث الإنسان أن ارتقى ، فصارت الأواني موضوعات جمالية ، بحيث إن جمال الآتية ليكاد يصبح اليوم ضمانا لإخراجها من دائرة الاستعمال . ونحن لا نشترى اليوم الطبق الصينى لكى نتناول طعامنا فيه ، بل لكى نعلقه على الحائط ، ونمتع أنظارنا بما فيه من جمال وصنعة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى التماثيل المصرية القديمة ، فقد أبدعها قدماء المصريين لكى يضعوها فى القبر مع جثة الميت ، فتهتدى إليها الروح ، وتعرف بها إلى أصلها . ولكن بارتقاء الإنسان ، صارت التماثيل تنحت وكأنها غاية فنية نقف عندها ، ونستمتع بها ، ونحرص على اقتنائها لذاتها . وما قلناه عن الأواني والتماثيل يصدق أيضا على اللوحات والرسومات والرياش وغير ذلك من المنتجات الفنية : فإنها كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها ، غايات . بل إن اللغة نفسها قد استحالت على يد الحريرى إلى غاية فى نفسها فإن هذا الكاتب العربى لم يرد منها تعبيراً وأداء ، بل لقد أرادها موسيقى ، وحلاوة لفظ ، ورشاقة عبارة . والخط العربى نفسه كان فى الأصل وسيلة ، ثم صار غاية عند الخطاطين ، فصرنا نجد فيه جمالا خاصا نشتره مزخرفا ، ونعلقه على الحائط لكى نستمتع بجماله .

والحق أننا لو أنعمنا النظر إلى شتى مظاهر نشاطنا — فيما يقول سلامة موسى — لوجدنا أن كل عمل نتأق في أدائه سرعان ما يستحيل هو نفسه إلى غاية . ولا شك أننا حين نتأق في أداء أى عمل ، فإننا عندئذ نرتفع به من مستوى الصنعة المألوفة إلى مستوى الفن الجميل . وليس النشاط الجمالى وقفا على الفنان وحده ، بل هو سمة عامة يتسم بها كل إنسان يتفنن في أداء أعماله ويتأق في تحقيق منتجاته . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الجمال غاية في ذاته ، أو هو على الأصح غاية الحياة ، وأن أى شيء جميل يصح أن يكون غاية ، مهما كانت « درجة » هذا الشيء في الأصل . وتبعاً لذلك فإن الأمل في الرق إنما ينحصر في إحالة الصنعة البسيطة إلى فن جميل . ولا غرو ، فإن الأمة لا ترق إلا بوفرة غاياتها : لأن ذلك يعنى أنها تناولت أعمالها بروح فنية أشاعت فيها الجمال ، حتى صارت الوسائل غايات .

وعلى الرغم من أن سلامة موسى لا يجارى فلاسفة الجمال الذين دعوا إلى تقديس الطبيعة وعبادة الجمال ، إلا أننا نراه يشيد بالحضارة الإغريقية التى لم يكن لأصحابها غاية يسعون إليها سوى « الجمال » . والمفكر العربى يساير بعض فلاسفة الأغريق فيربط الخير بالجمال ، ويقرر أن الجمال — كالحب — أساس لجملة فضائل . وآية ذلك أن الجمال « يدعونا إلى النظافة ، وإلى الرياضة وإلى الاعتدال في تناول الطعام ، وإلى مراعاة الصحة ، وتنشئة الذوق ، والرغبة في إرضاء الناس ، والعمل لسرورهم . وبذلك يصح أن يكون أساساً لحضارة راقية في زماننا هذا كما كان عند الإغريق » . وهذه العبارة الأخيرة إنما تدلنا بوضوح على أن سلامة موسى كان يعطى الصدارة للقيمة الجمالية على ما عداها من القيم ، بدليل أنه يريد أن يقيم الحضارة كلها على « الجمال » وحده . ولا بد من أن يكون سلامة موسى قد اطلع على كتاب سانتايانا في فلسفة الجمال فإننا نجد يردد في كتابه المسمى باسم « في الحياة والأدب » كثيراً من الآراء التى وردت في كتاب سانتايانا الشهير « الإحساس بالجمال » (١٨٩٦) . ولئن كان سلامة موسى لم يحاول أن يقدم لنا مبادئ محددة لتلك « الأخلاق الجمالية التى كان يدعو إليها ، إلا أننا نجد لديه اتجاهها واضحاً نحو إرجاع معظم القيم الأخلاقية إلى « القيمة الجمالية » . وهو يربط الجمال بالحـب ، فيقرر في موضع آخر أن الإحساس بالجمال يسرى في النفس بمقدار استعدادها للحـب . « ولذلك فإن رجل الفن العظيم الذى ينشد الجمال في قصيدة أو تمثال أو مقال أو قصة هو أيضاً رجل الحب العظيم . ولهذا السبب تجد للحـب تلك المكانة العليا في الأدب . ومحال أن تجد رجلاً يتغل صدره الحقد والأنانية ، يمكن أن يكون أديباً

ساميا . وحين يتحدث سلامة موسى عن أدباء الغرب ، فإنه لا يتردد في أن يضع على رأسهم جميعاً الروائي الروسي دوستوفسكى ، لأنه في رأيه « رجل الحب والجمال » . ولا غرو ، فقد كان دوستوفسكى يرى الجمال في كل شيء ، ويحب كل شيء ، وينصح الناس بأن يحبوا العالم كله ، ويقبلوا التراب الذى تدوسه أقدامهم ! « ولذلك فإن القارئ يقرأ قصصه ، وكأنه يقرأ صلاة سامية ، يخشع فيها له خشوع المحب لحبيته ، الذى يجثو أمامها ، ويضطرب للدموع تتساقط من عينيه ، والقبلات الحارة تنطبع على قدمي حبيته » . ولكن سلامة موسى لا يسلم مع الكثير من الفلاسفة الطبيعيين بأن الجمال شيء موضوعي ، بل هو يقرر أنه — على العكس من ذلك — ظاهرة ذاتية . وآية ذلك إن الإنسان لا يستجمل للعالم كائناته ، إلا بمقدار ما في نفسه من جمال . ولعل هذا هو السبب فيما نلاحظه عادة من أن أجهلنا نفسا هو أكثرنا استمتاعا ، وأقوانا حباً ، وأبعدنا عن الكراهية . وعلى الرغم من أن الإحساس بالجمال والإحساس بالحب — في رأى سلامة موسى — طبيعتان ، فإن من شأن التربية مع ذلك أن تعمل على زيادتهما ، كالرقص يعلمنا الرشاقة في المشي ، أو كالخطابة تعلمنا إجادة الإلقاء . وهكذا يربط سلامة موسى الأخلاق بالجمال ، فيقول : « إن علينا أن نرى أنفسنا على التفتيش عن الجمال ، ونقمعها عن الحقد والكراهية » .

ولسنا نجد عند سلامة موسى نظرية كاملة في تفسير الفن ، ولكننا نجده يميل في كثير من الأحيان إلى إرجاع النشاط الفنى بصفة عامة إلى ظاهرة « اللعب » أو « اللهو » ، كما فعل الشاعر والفيلسوف الألماني شيلر من قبل . وليس معنى هذا أن سلامة موسى ينكر على الفن كل جدية ، أو أنه يعده مجرد مظهر من مظاهر الترف الكمالى ، وإنما هو يربط الفن باللعب لأنه يرى فيه نشاطا انطلقيا حراً يعبر عن اتزان طاقات الإنسان وانسجام قواه . وسلامة موسى يدعونا إلى ممارسة الفنون الجميلة ، كالرقص والموسيقى وسائر أنواع الرياضة ، لأنه يرى أننا حين نمارس هذه الفنون فإنما نقوم بممارسة أرقى الألعاب ، وبالتالي فإننا نحس من ورائها بطرب الحياة ، وحرية الحركة ، وحرارة اللعب . ويمضى كاتبنا إلى حد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه لا بد لأخلاق الأمة بأسرها من أن تقوم على صفات ثلاث ، ألا وهى : الرشاقة والحرية والنظام . وهذا الثالوث الجمالى الذى ينادى به سلامة موسى إنما يدلنا على مدى ارتباط الفن عنده باللعب ، أو بضرب خاص من اللعب — ألا وهو الرياضة البدنية .

بيد أن كاتبنا يرفض التسليم بنظرية « الفن للفن » ، لأنه يلاحظ أن النشاط الفنى جزء

لا يتجزأ من ذلك النشاط الفعال الذى يقوم به الإنسان من أجل تغيير الواقع . ولو لم يكن فى أحوالنا الاجتماعية نقص واضح يستثير الذهن إلى تخيل الكمال ، كما تستثير الذهن الجائع صورة الطعام ، لما كان للأدب والفنون الجميلة أى معنى ، لأنها عندئذ ستكون مقصورة على نسخ الواقع ، والأصل الموجود الطبيعى خير من النسخ المنقول . ويضرب لنا سلامة موسى مثلاً بالأدب الروسى ، فيقول إن النظام الاجتماعى المختل فى روسيا القديمة هو الذى تسبب فى ظهور القصة الروسية الرائعة التى لم يستطع إنجليزى أن يؤلف مثلها ، نظراً لأن الأديب الإنجليزى لم يكن قط جائعاً مثل الأديب الروسى ، فلم يكن يجد فى نظامه الاجتماعى ما يحرك خياله ، فى حين أن اختلال الأوضاع الاجتماعية فى روسيا كان سبباً فى إشعال خيال أبنائها من الأدباء . وتبعاً لذلك فإن من شأن الفنان أن يعلو على الواقع ، لكى يكمل بخياله ما فى الطبيعة من نقص . وهنا يتناسى سلامة موسى ما سبق له قوله عن جمال الطبيعة ، لكى يقول : « إن الواقع هو على الدوام أو فى أغلب الأحيان ناقص ، فالمرأة فى الواقع ليست من الجمال بالقدر الذى نتخيله عنها . ولذلك فإن المثال يتخيلها كاملة فى تمثال من المرمر . ولو كانت المرأة كاملة فى الأصل والواقع ، لما احتاج التمثال أن يمثلها فى المرمر ، وإنما هو يريد أن يتجاوز الواقع ، ويكمل بخياله نقص الطبيعة » .

يبد أن سلامة موسى حريص على ربط الفن بالحياة : فإن الفن فى رأيه « نشاط إنسانى » يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجارب البشر العادية . وهو يهتم بصفة خاصة بالحديث عن صلة الأدب بالحياة ، فيقول : « إن سيلنا فى الأدب أن ندرس الحياة من جميع وجوها ، لأن الأدب هو وصف الحياة ونقدها والتوسعة فيها ، بإظهار القارئ على ما يبجله من معانيها ، وإرشاده إلى الطريقة المثلى للمعيشة . فليست الغاية من الأدب أن تكتب وتعيد الكتابة الأدبية ، بل أن تعيش المعيشة الأدبية . ولذلك فالقاعدة الوحيدة للأدب هى أن يطابق الحياة المثلى ويصورها » . وسلامة موسى يحمل بشدة على الأدب الذى كان سائداً فى مصر قبل ثورة ١٩١٩ ، لأنه لم يكن فى رأيه سوى « أدب منحط لا يمس حياتنا فى كثير أو قليل » . وقد كان جمود شعراء العرب وكتابهم راجعاً إلى أنهم جروا على قواعد السلف الماثورة ، فهجروا بذلك الحياة ، ولم يعد لأدبهم أى ارتباط بواقع الناس ، فى حين أن « الأدب لا يخرج عن أن يكون نقداً للحياة ، فإذا هجر الأديب الحياة ، وجرى على قواعد السلف ، أصبح أدبه كالعدم » . ويأخذ كاتبنا على الكثير من أدبائنا أنهم ما زالوا مشغولين بالمماحكات اللفظية ، وشتى الاهتمامات اللغوية ، فى حين أن الموضوع

الأوحد للأدب إنما هو حقائق الحياة . فليس أحسن الأدباء هو ذلك الذى يتمتع بأكبر ثروة لفظية أو بأعظم قسط من وفرة البيان ، بل هو ذلك الذى يختلط بالناس ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ويعرف كيف يعيشون وكيف يموتون ، وكيف يحبون ويكرهون ، إلخ . ولهذا يؤكد سلامة موسى مرة أخرى « أن موضوع الأدب هو الحياة التى إذا وقفنا على شيء من أسرارها تفتحت لنا أبواب المعانى ، وانقادت لنا اللغة فى التعبير عنها » . وهكذا الحال بالنسبة إلى باقى الفنون : فإنها جميعا وسائل لنقد الحياة ، أو هى على الأصح وسائل نرفع بها من مستوى الحياة ، لكى نسمو بها إلى أمثل ما نفهمه من صورها .

وإذا كان لنا أن نحكم — فى إيجاز — على فلسفة سلامة موسى فى الفن ، فربما كان فى وسعنا أن نقول إنها فلسفة تبدأ طبيعية تطورية ، لكى تصبح فى خاتمة المطاف مثالية روحية . ولا شك أن الناقد المتسرع قد لا يجد صعوبة كبرى فى الكشف عما فى تلك الفلسفة من متناقضات ، ولكنه لن يكون منصفاً لروح تلك الفلسفة لو أنه اقتصر على إبراز ما فيها من عناصر هجينة غير متآلفة فيما بينها . والحق أن نظرة سلامة موسى إلى « الخبرة الجمالية » قد أخذت الكثير عن فلاسفة اليونان ، ولكنها قد حاولت أيضا أن تفيد من تأملات الفلاسفة المحدثين والمعاصرين فى تفسير معنى الفن وبيان صلته بالواقع . وعلى كل حال ، فقد قدم لنا سلامة موسى نظرية طريفة فى الفن ، جمع عناصرها من مصادر غربية متعددة ، ولكنه صبغها بصبغته الإنسانية الشرقية ، فجاءت مزيجا من مادية الغرب وروحانية الشرق .

توفيق الحكيم

وربما كان فى استطاعتنا أن نقرب من سلامة موسى مفكرا آخر جمع بين الإعجاب بالغرب والإخلاص للشرق ، ألا وهو توفيق الحكيم . ولم يكن من قبيل الصدفة أن يوجه الحكيم جانبا كبيرا من عنايته إلى دراسة الفن ، والتعمق فى فلسفة الجمال ؛ فقد أتاحت له الفرصة ، أثناء دراسته بباريس ، للوقوف على شتى أنواع الفنون والتعرف إلى مختلف الاتجاهات الفنية . وهو نفسه يقول بصراحة فى إحدى رسائله : « يكفى أن أقول لك إنه لا يوجد مكان فى العالم ترى فيه الفنون مجتمعة سوى باريس . باريس هى « قبة » العالم . نعم ، هى الواجهة البلورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا » . والمتأمل فى رسائل الحكيم التى نشرها تحت عنوان « زهرة العمر » يجد فى تضاعف

أحاديثه ما يكشف عن روح فنية مرهفة ، وإحساس جمالى حاد ، بحيث أن فلسفته الجمالية لتبدو ثمرة طبيعية لهذا الاهتمام المبكر بالنفاذ إلى باطن الخبرة الفنية والامتداد إلى أعماق نفس الفنان . والظاهر أن أدينا قد نشأ منذ نعومة أظافره على حب الانسجام والولع بالأشكال ، فإننا نجد محدثنا عن اهتمامه في شبابه بالكشف عما في الأعمال الفنية من اتساق في الخطوط وتناسب في التكوين ، كما نراه يشير إلى ما في الموسيقى الأوربية والقصة التمثيلية من هندسة معمارية وبناء فنى ذهنى . ولئن كان الحكيم يعلل هذا الاهتمام بما كان يتمتع به من « عقلية رياضية » ، إلا أنه من المؤكد أن السر في انشغاله بالبحث عن روائع الفن إنما هو تفتح حواسه للجمال في كل مكان ، ورغبته العارمة في « التهام شتى المدركات الحسية » أنى وقعت عليها عيناه .

بيد أن الحكيم لم يستطع يوماً أن يفصل حدة الحواس عن يقظة الروح ، أو رهافة الحس عن أصالة الوجدان ، فإنه كان يعلم تمام العلم أن الفنان النابض بالحياة لا بد من أن يكون « متيقظ الحاسة إلى حد الوحشية ، متيقظ الروح إلى حد الصوفية » . ويضرب لنا الحكيم مثلاً بفن التصوير ، فيقول إن الفنان المصور في حاجة إلى أن تكون حواسه المادية — وعلى الأخص حاسة البصر — متيقظة لألوان الطبيعة إلى حد النهم الوحشى . ولكن الفنان — كما قال مايكل أنجيلو — لا يرسم بيديه ، بل برأسه ، فلا يكفي أن تكون لديه عين نهمة تبصر وكأنها تغترف وتلتهم ، وإنما لا بد أيضاً من أن تكون لديه روح متيقظة تستشف الباطن من وراء الظاهر ، وتعرف أن التصوير « شئ ذهنى » لا مجرد مهارة يدوية . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن الفنان في حاجة إلى الحواس النهمة العارمة المتوحشة ، كما هو في حاجة أيضاً إلى الروح الصافية الواعية المتيقظة . وبهذا المعنى تكون « اليقظة الحسية والروحية » هي الشرط الأول لقيام الروح الفنية ، وهى في الوقت نفسه الظاهرة العامة التى تتسم بها كل أعمال الحكيم الروائية . وعلى حين أن الكثير من فلاسفة الفن قد أغفلوا أهمية « الأسلوب » ، نجد الحكيم يؤكد أن الفن أولاً وبالذات أسلوب يصطنعه الفنان ، أو المقلد الأصغر ، لمحاكاة الله ، أو المبدع الأكبر . وإذا سلمنا بأن الفن أسلوب ، فليس من حقناً أن نسأل عن غايته . وهنا يتلاقى الحكيم مع العقاد ، فراه يقول : « ليس لنا أن نسأل عن غاية الحياة ، ولا عن غاية الفن ، ولا عن غاية العلم . إن الغاية لا تتم . إنما المعنى كله في الوسيلة . الحياة هى الطريق . العلم هو الطريقة . الفن هو الأسلوب . أما الغاية فلا غاية » . وواضح من هذه العبارة أن الحكيم يفرض مبدأ « الفن الموجه » أو « الفن الهادف » ، ولكنه لا

يرفض هذا المبدأ لأنه يريد أن يعزل الفن عن الحياة ، بل لأنه يريد أن يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة . والحياة — في رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ، ولا تقبع داخل حدود ، فهي أشبه ما تكون بقوة لا متناهية ليس لها أول ولا آخر . والفن ، كالحياة ، شئ كائن دائما لا علاقة له بالزمن ، ومن ثم فإنه لا يُعرَّف ، ولا ينحصر في نطاق بعض الحدود . « لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام ، وفيت الغاية من بناء البارثون . دفن الموتى أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقي أسلوب الفن وحده خالدا في الأهرام والبارثون » (من كتاب « تحت شمس الفكر » ، المنشور سنة ١٩٤١) .

وكان المرحوم الأستاذ أحمد أمين قد كتب مقالا يدعو فيه إلى توثيق الصلة بين الفن والمجتمع ، ويضرب فيه مثلا بالأدب الأمريكى وكيف أن الذين أصبحوا يحملون لواءه اليوم هم « رجال مارسوا الحياة العملية في شتى شئونها ، ثم لم يكتبوا في خيال وأوهام وأحلام ، إنما يكتبون أكثر ما يكتبون في مشكلاتهم الحالية ومسائلهم اليومية وحالاتهم الاجتماعية . وأكثر هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان والرومان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه » . فكتب توفيق الحكيم ردا على هذا المقال ، تحت عنوان « في الأدب والفن » ، قال فيه إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » عن الاستغلال الأراضى في أى صورة من صوره ، محتفظا به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية ، « وإن اليوم الذى نرى فيه « الأدب » قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، و « التصوير » استغل في معارض الإعلان عن السلع التجارية ، و « الشعر » جعل أداة لإثارة الجماهير في الانتخابات السياسية ، هو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كثر فانقلب طفلا يضع في فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر » . ومثار الخلاف الذى نشأ في ذلك الحين بين أحمد أمين وتوفيق الحكيم أن الأول منهما كان يعتقد بأن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الأرق ، بينما كان الثانى منهما يميل إلى القول بأن الفن الخالص لوجه الجمال الفنى هو الأرق والأبقى . ولئن كنا نجد الحكيم يعترف صراحة في رده على أحمد أمين بأنه « إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا ، فإننى أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرق » ، إلا أننا نجده يصر على القول بأن « الفردية » أساس كل فن ، وأن الفنان إذا لم يقل « أنا » فهو ليس بفنان ، كما أن العالم الذى يقول « أنا » ليس بعالم . وأما عن دعوى الإصلاح التى يريد البعض أن يلزم بها

الفنانين ، فإن الحكيم يرد عليها بالسلب قائلاً : « كلا . لا ينبغي أن نغلى على الفن اتجاهاً بعينه . ولا يجوز لنا أن نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة أو رداء الإصلاح الوقور ، إلا أن يشاء هو ويرضى » . والحكيم يستشهد بعبارة أندريه جيد التى يقول فيها « إن الفن لا ينبغي له أن يثبت شيئاً ولا أن ينفى شيئاً » ، ثم يعقب عليها بقوله « إن الفن العالى ليس أداة للجدل . إنما هو شيء كالسحر ينفذ إلى النفوس فيحدث فيها أشياء . إن الفنان ليس مصلحاً ، ولكنه هو صانع المصلح » (من مقال لترويق الحكيم بعنوان « الفن والإصلاح » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وكما أكد العقاد من قبل دور الحرية فى نطاق الفن ، نرى الحكيم ينادى بأن الفن هو الحرية : حرية الفكر والشعور . فليس للفن من منبع سوى فكر الفنان وقلبه ، وهذان وحدهما هما الهاديان له . « إن الوعى الفردى هو روح الفن . فإذا أردنا إبادة الفن واستحصاله من الأرض ، فلنقتل فيه ذلك الوعى الفردى » . وحجة الحكيم فى ذلك أن ما يجعل من الإنسان إنساناً ، إنما هو الفردية أو الحرية ، لا الوعى الاجتماعى أو التفكير بعقلية الجماعة . والفارق بين الفنان والعالم أن الفنان يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه ، فى حين أن العالم يكشف عن الطبيعة من خلال المجهر . فالفن يقول « أنا » ، أى « نفسى » ؛ والعلم يقول « هو » ، أى « الشيء » ، وكلاهما يكمل الآخر فى بناء المعارف الإنسانية . أما أن يخدم الفنان والعالم أمتهم وقومهم ، فهذا واقع بالبداية والضرورة ، لأن آثار الفن والعلم لا تبقى ، إلا إذا رأى الناس فى بقائهما منفعة . فلا ينبغي أن نقول للفنان والعالم : « اصنعا شيئاً نافعاً للناس » ، بل يجب أن نقول لهما فقط : « اصنعا فنا وعلماً ... إلخ » .

بيد أن توفيق الحكيم — ذلك المفكر الروحاني المؤمن — لا يرجع أصل الفن إلى وعى الفنان الفردى فحسب ، بل هو يرجعه أيضاً إلى أسلوب الخالق المبدع . وهو يأخذ على نقاد القرن التاسع عشر أنهم انخدعوا باتصارات العلم ، فأرادوا للأدب والفن أن يبرعا إلى العلم لكى يقرأ له بالعقلية والسلطان ، فى حين أن المنبع الحقيقى للفن إنما هو أسلوب الله فى صنع الكون . والواقع أن كل مارآه الإنسان فى الطبيعة من تناسق وتناسب ، وارتباط للسبب بالنتيجة ، واتصال وثيق بين الشيء والشيء ، إنما هو فى الحقيقة مجرد إدراك لأسلوب الخالق . وقد فتح الإنسان عينيه على ظواهر الطبيعة ، فأدرك أن أسلوب المبدع فى صنع الخليقة هو وحده المنبع الأزلى لكل ما شاهده فى الوجود من منطق ، ولكل ما وقع عليه بصره فى العالم من اتساق . ولم يلبث الإنسان أن فطن إلى أن هذه السمات التى أدركها فى عمل الخالق إنما هى الأسلوب السليم لكل عمل فنى

عظيم . وهكذا كان رجل الفن الأول — فى رأى توفيق الحكيم — إنما هو أول إنسان عرف « المنطق » صفة فنية ، بعد أن كان « المنطق » سليقة سامية تسبح فى أنحاء نفسه ، دون أن يعرف ما هى . وكلمة « المنطق » هنا إنما تعنى الإحساس بالنتيجة والسبب ، والشعور بالتناسق والتناسب ، والحرص على تحقيق التماسك بين الأجزاء فى « كل » واحد متسق . ومن هنا فإن أساس التناسق فى جميع الفنون — بما فيها الموسيقى والعمارة — إنما هو كأساس التناسق فى الحياة والكون : « ائتلاف بين الأجزاء لا كل الائتلاف ، واختلاف بينها لا كل الاختلاف » . وقد أوجد الخالق فى الطبيعة تشابها ، ولكنه لم يجعله تشابهاً مطلقاً ، كما أوجد فيها اختلافاً ، ولكنه لم يجعله اختلافاً شاملاً ، ولم ينشأ تناسق الكون إلا من « تنوعه فى وحدته » أو « وحدته فى تنوعه » . وجاء الفنان فرأى أن سر التماسك فى كل بناء ، إنما هو مبدأ « الأخذ والعطاء » ، لأن هذا المبدأ يقتضى بالضرورة تمايز الأجزاء ، كما تمايز فى الطبيعة سائر الأشخاص والأشياء ، وإلا لما نشأ بينها « الأخذ والعطاء » . ومن هنا فقد أصبح أسلوب الله فى صنع الكون هو قوام التناسق عند الفنان : « التشابه لاكل التشابه ، والاختلاف لاكل الاختلاف » .

ولكن هل يكون معنى هذا أن الحكيم قد أراد للفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون فيلسوفنا مجرد داعية من دعاة « التقليد » أو « التمثيل » أو « تصوير الواقع » ؟ هنا يهيب توفيق الحكيم بعبارة مشهورة للأديب الإنجليزي هكسلى فيقول معه : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل هو شئ آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيميائياً » . ويعقب أدينا العربى على هذه العبارة فيقول : « هذا صحيح . وإذا كان الماء يصفى ويقطر للناس فى معمل كيمائى ، فإن الحقيقة تصفى وتقطر للناس فى معمل المؤلف الروائى ، وهذا المعمل هو « الفن » . نعم ، إن الفن ليس الطبيعة ، ولا الحقيقة ، إنما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال « اميق » « الفنان » (من كتاب « زهرة العمر » المنشور سنة ١٩٤٣) . ويطبق الحكيم هذه النظرية على الفن الروائى ، فنراه يثور على الطريقة الحديثة فى « المونولوج الداخلى » ، ونجده يقرر أنه ليس من حق الروائى أن يترك بطله يتكلم بكل ما يرد على خاطره ، ويخرج لنا كل ما يخالجه نفسه ، لأنه عندئذ سوف يضع بين أيدينا كل فكرة فاضلة أو سافلة ، خيرة أو شريرة ، تافهة أو قيمة ، ينطق بها بطله . وإنما لا بد للروائى من أن يتخير أشياء ، وينبذ أشياء ، من بين ما يدور فى نفوس الشخصيات التى يصف لنا نفسياتها . والحكيم حين يرفض هذا النوع من الروايات فإنه يكشف لنا بذلك عن ميله إلى البناء

السليم في كل خلق ، وحرصه على توفير الصحة لهيكل عمله الفني . وهو يعلل هذا الرفض بقوله إن القصة ليست سجلاً أو « ملفاً » لنفسية فلان من الناس ، بل هي بناء فني يستلزم ضرباً من الاختيار أو الانتقاء ، وإلا لكان مثلها كمثل أجهزة الأرصاد الجوية التي تسجل ما يحدث في كل دقيقة وثانية . وهذا هو السبب في أن الحكيم يلحق أمثال هذه القصص بالعلم ، لا بالفن .

ولو أننا عدنا إلى الفنون الإغريقية (والحكيم يتفق مع سلامة موسى في إعجابه بالجمال الإغريقي إلى حد العبادة) لوجدنا أن العقلية الفنية عند اليونان لم تقتصر يوماً على « التقليد » أو « المحاكاة » . وحسبنا أن نسترجع صور تماثيل إغريقية مثل تمثال بالاس أو تمثال أبولون أو تمثال فينوس (في أوضاعها المختلفة) ، لكي نتحقق من أن فن الإغريق هو تجميل الطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها : « لكأنهم يريدون أن يقولوا للطبيعة : انظري ، لم يكن مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد تمثيل للواقع ، وإنما كان تعبيراً عن قدرة الفنان الإغريقي على البناء ، وتأكيدها لرغبة الإنسان اليوناني في فرض نفسه على الطبيعة .

وليس في استطاعتنا أن نتعقب بالتفصيل آراء الحكيم العميقة في الفن المصري القديم ، والفن العربي أو الإسلامي ، ومقارناته الطريفة لأسلوب الفنان المصري وأسلوب الفنان العربي ، وإنما حسبنا أن نقول إن كلا منهما — في نظره — قد حاول أن ينافس الطبيعة في مضمار الخلق ، وأن يسم بطابعه الجمالي الخاص كل مبدعاته الفنية . فالفن المصري القديم ، مثلاً ، لم يكن يهتم بالطبيعة من حيث هي شكل ظاهر ، وإنما كان ينشد الفكرة من وراء المادة ، وكان يبحث عن « التناسق الداخلي » فيما وراء الأشكال الظاهرة . وأما الفن العربي فقد كان فناً زخرفياً يقوم على التقطيع الهندسي البديع ، والتزيين التجريدي الرائع ، فكان بمثابة ترف دنيوي لإشباع لذات الحس وتجميل الحقيقة الخارجية . وهكذا كان الفن المصري القديم فناً إلهياً دينياً ، كما جاء الفن العربي القديم فناً إنسانياً دنيوياً : إذ بقي « للجمال » في عيني الفنان العربي القديم طابع « الجمال الحسي الخارجي » وبقي له في نظر الفنان المصري القديم طابع « الجمال الروحي الباطني » . ومهما يكن من شيء ، فقد كان كل من الفن المصري القديم والفن العربي القديم شاهداً على استحالة اكفاء الفن بتمثيل الواقع أو محاكاة الطبيعة .

وليس للفن — في نظر أدينا الروائي — قواعد يلتزمها ، أو قوانين يأخذ نفسه بها ، بل إن الأسلوب الحقيقي الأصيل — كما قيل بحق — إنما هو ذلك الذي يهزأ بكل قاعدة

من قواعد الأسلوب . والفن الصادق الجدير بهذا الاسم إنما هو ذلك الذى يبدو لنا بمثابة طريقة جديدة فى النظر إلى الأشياء . ويضرب لنا توفيق الحكيم مثلاً بفن الشعر ، فيقول إن مأرب الشاعر « هو الارتفاع بالناس إلى سحب لا تبلغ ، والرحيل بهم إلى عوالم لا تنظر . هو أن يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية فى محيط ضمائرهم الواعية . إنه ذلك السحر الذى يوسع ذاتية الناس فيرون أبعد مما ترى عيونهم ، ويسمعون أكثر مما تسمع آذانهم ، ويعون أعمق مما تعى عقولهم . ما من فن عظيم بغير شعر ، أى بغير تلك المادة السحرية التى تجعل الناس يدركون بالأثر الفنى ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم » . والفن ، بهذا المعنى ، أسلوب جديد فى النظر إلى الأشياء ، بل إدراك للحقائق تمتد فيما وراء ظاهر تلك الأشياء . وأما « الخبرة الجمالية » التى يعانها المتذوق حين يشهد أثراً فنياً حقاً ، فهى « خبرة كشفية » تجدد كل وجوده تجديداً جذرياً ، وتفتح أمامه آفاقاً جديدة لرؤية ما لم تسبق له رؤيته . ولكن كنا فى العادة لا نرى فى « الأعمال الفنية » سوى « مبدعات بشرية » تقوم على حسن الصياغة أو روعة الأسلوب ، إلا أننا لو أنعمنا النظر لتحقيقنا من أن « الأسلوب » قد يكون فى بعض الأحيان حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول . « إن الذى عنده ما يقول للناس ، يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ... وما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق فى كلمات بسيطة » . وهكذا ينتهى توفيق الحكيم إلى ربط الفن بالحقيقة ، فيقرر أن المرء حين يفتح عينيه على أعمال فنية حقيقية ، فإنه لا يبصر بعض « المدركات الحسية » فحسب ، وإنما هو يرى « الحقيقة » نفسها على صورة « علاقات جمالية » جديدة . وليس « التعبير الفنى » سوى تلك القدرة الخاصة التى يتمتع بها الفنان الأصيل حينما يجعلنا ندرك الحقيقة ، وكأننا نشهدها للمرة الأولى .

وربما كان من بعض مزايا فلسفة توفيق الحكيم فى الفن أنها لم تحدثنا عن « الخبرة الفنية » حديث الناقد الذى يحكم على الأعمال الفنية من الخارج ، بل حديث الفنان الذى يعانى تلك التجارب من الداخل . وقد فطن أدينا إلى أن الفن (كما قال برجسون) إنما هو الدليل القاطع على إمكان توسيع ملكات الإدراك الحسى عندنا ، بحيث ترى ما هى فى العادة عاجزة عن رؤيته . وليس إعجاب الحكيم بالنشاط الفنى سوى مجرد مظهر حبه للحياة ، ورغبته فى الكشف عن المزيد من أسرارها . ولعل هذا هو السبب فى أننا نراه يضع الفن على قدم المساواة مع كل من الدين والعلم ، على اعتبار أنها جميعاً خيوط ثلاثة كتب على بشرتنا القاصرة العمياء أن تتمسك بها لتهتدى إلى نور الحقيقة . ولكن

الحكيم حين ربط الفن بالوعى الفردى ، وحين سلم بالعبارة الماثورة التى تقول : إن الفن « أنا » ، والعلم « نحن » ، فإنه قد وقع في نفس الخطأ الذى وقع فيه العقاد من قبل ، لأن من شأن التسليم بهذا رأى إنكار تاريخ الفن ، وتجاهل الصبغة الاجتماعية للنشاط الفنى ، في حين أن ظهور الفنان — كما قلنا من قبل — متوقف على قيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه . وقد جاءت تطورات المجتمع العربى نفسه شاهدة على قصور هذه النظرة الفردية إلى الفن ، فكان على الباحثين المتأخرين في علم الجمال عندنا أن يصححوا تلك الفكرة الخاطئة عن الفنان باعتباره ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه .

أحمد حسن الزيات :

وثمة مفكر عربى آخر تأثر أيضاً بالثقافة الفرنسية ، وأقام فلسفته الجمالية تحت تأثير دراسته للأدب الفرنسى — مثله في ذلك كمثلى الأستاذ توفيق الحكيم — ألا وهو الأديب الكبير أحمد حسن الزيات ، صاحب « وحى الرسالة » . نحن نعرف من تاريخ حياته أنه سافر إلى باريس في النصف الأول من القرن العشرين ، فاستطاع أن يتعرف في مدينة النور على أمهات الكتب الفرنسية في الأدب والفن ، ووجد في روائع الفن العالمية التى تزخر بها متاحف باريس إرهافاً لحسه وصقلاً لذوقه . وكان للزيات من الإلمام بأدب العرب ، وفلسفة الشرق ، وحكمة الإسلام ، ما جعله يحاول الوقوف على أسرار الجمال في بدائع الإنتاج البشرى غربياً كان أم شرقياً . ومن هنا فإن الزيات لم يقتصر على معارضة روحانية الشرق بمادية الغرب ، بل هو قد حاول أن ينفذ إلى روح الجمال الإنسانى فيما وراء أمثال هذه الفروق السطحية العابرة . ولم يكن غربياً على مترجم « رافائيل » و « آلام فرتر » وغيرهما أن ينهل من ثقافة الغرب مزيجاً على فهم جوهر الفن . وهكذا استطاع أديبنا العربى الكبير — من خلال احتكاكه بالثقافة الأوروبية عموماً ، والثقافة الفرنسية خصوصاً — أن يقدم لنا فصولاً قيمة في فلسفة الجمال ، والنقد الأدبى ، وما إلى ذلك من مواضيع فنية وأدبية :

وقد كتب الزيات دراسة عميقة في الجمال ، صدر بها الجزء الأول من كتابه « وحى الرسالة » ، وكان هدفه منها هو الوصول إلى تحديد مفهوم « الجمال » في كل من الطبيعة والفن على السواء . وعلى الرغم من اعتراف الزيات بتعدد أنواع الجمال ، وتنوع الأشياء الجميلة ، فإننا نجد يحاول الاهتداء إلى الخصائص الرئيسية المميزة للجمال ، عقلياً كان أم أدبياً أم مادياً . وقد قادته هذه المحاولة إلى ربط الجمال بثالوث رئيسى من

الخصائص ، ألا وهي القوة والوفرة والذكاء . والمقصود بالقوة عنده شدة العمل وحدته ، وبالوفرة كثرة الوسائل وخصوبتها ، وبالذكاء الطريقة الرشيدة المفيدة لتطبيق هذه الوسائل . وجمال الأشياء إنما يتفاضل فيها بمقدار ما تشتمل عليه من هذه العناصر : فإن خصائص القوة والوفرة والذكاء لا تتوافر في الأشياء الجميلة بنفس الدرجة ، ولا بنفس الطريقة ، وإنما هي تختلف من موضوع إلى آخر ، وتوجد أحياناً مجتمعة وأحياناً أخرى متفرقة . « ففي جمال الأسد القوة ، وفي جمال الطاووس الوفرة ، وفي جمال الإنسان الذكاء . ولا أقصد ذكاء الإنسان في نفسه ، إنما أقصد ذكاء الطبيعة في تهيئته وتشقيفه . »^(١) وقد يعجب المرء كيف ينسب الزيات إلى الأشياء الطبيعية ضرباً من « الذكاء » ، ولكن هذا العجب سرعان ما يتبدد إذا علم أن ذكاء الطبيعة — في نظر الزيات — إنما هو ملائمة وسائلها لغاياتها ، ومطابقة طرائقها لصورها . ويضرب لنا الزيات مثلاً بجمال المرأة فيقول : « أنت لا تستطيع أن تفقه جمال المرأة إلا إذا وقفت على حكمة الله فيها وغرض الطبيعة منها ، وأدركت ما بين طبيعة خلقها وعلة وجودها من المواءمة التي تسترق الأفتدة وتندق على أفهام البشر »^(٢) . وقد أرادت الطبيعة للمرأة أن تكون مطلوبة لا طالبة ، زوجة لا محاربة ، أما لا عشيقة ، فليس بدعاً أن يكون جمالها مزيجاً من الوداعة والعزة ، وخلطاً من الضعف والدلال ، وطباقاً من الهيبة والتبل . وأما الرجل فقد أرادت له الطبيعة أن يعمل ويقا تل ويحمى زوجته ويعول أسرته ، فزودته بما يحقق هذا الغرض : تركيب وثيق محكم تنم ملامحه على السرعة والمهارة والقوة والشجاعة ، وجسم متجاوب الأعضاء متوازن الأوضاع يصلح لكل عمل ويقدر على كل حركة ويستقيم على أى صورة . وأنت حين تقول : « رجل جميل » ، فأنت تعنى بذلك أن الطبيعة وهي تكونه عرفت ما تفعل ، وفعلت ما تريد ؛ وإذن فإن اختلاف جمال الرجل عن جمال المرأة إنما يرجع إلى اختلاف قصد الطبيعة من وراء خلقها لكل منهما ، أو تباين العلة الغائية لخلق الواحد منهما والآخر .

يبد أن الأستاذ الزيات لا يقتصر على القول بأن اجتماع هذه الخصائص الثلاث ضرورى لحصول الجمال ، بل إننا لنجده يحاول أيضاً النفاذ إلى جوهر كل خاصية من هذه الخصائص على حدة : فهو يتحدث مثلاً عن خاصية « القوة » التي نلمحها

(١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ١٩٤٠ ، ص ٣ — ٤ .

(٢) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ١٩٤٠ ، ص ٤ .

بسهولة في جمال الأنهار والبحار، والرياح والجبال، لكي يقول لنا إنها أروع خصائص الجمال وأشدّها أخذاً بمدارك الحس. وأما خاصية « الوفرة » فإنها أضعف من خاصية « القوة » لتأثرها بالذوق، وخمودها بالإلف والعادة. ولكن من المؤكد أن ما يروقنا في الكثير من موضوعات الطبيعة، كالزهرة والفراشة مثلاً، إنما هو وفرة ألوانها، ونصاعة أصباغها، وتعدد أشكالها. وأما خاصية « الذكاء » فهي أخفى الخصائص الجمالية جميعاً: لأن مرجعها إلى التأمل والفهم، وهذان لا يتيسران في كل وقت، ولا لكل أحد. ولما كان الزيات قد فهم من « الذكاء » معاني الترتيب والمواءمة والانتظام، فليس بدعاً أن نراه يقول بصعوبة إدراك الجمال القائم على خصيصة الذكاء وحده، خصوصاً وأن سر الإبداع — في كثير من أشياء الطبيعة — لغز مجهول هبات للكثير من العقول أن تنفذ إليه.

ثم ينتقل الزيات بعد ذلك إلى الحديث عن الجمال الطبيعي والجمال الصناعي فيقول إن جمال الطبيعة قائم في الغالب على القوة والوفرة، في حين أن جمال الصناعة يستلزم أولاً وبالذات عنصر الذكاء. والواقع أن روعة الجمال الطبيعي — في نظر أدينا الكبير — آتية من ناحية الحرية في الطبيعة، وحرية الطبيعة هي قانونها العام، لا تقوم عظمتها إلا به، ولا تتجلى فخامتها إلا فيه. والزيات هنا يربط جمال الطبيعة بانطلاقها وحريتها — كما فعل العقاد من قبل — فيقول إن شلالات النيل أجمل منظراً في العين من النوافير المنظمة « لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم، وذهنك بالتفكير الرفيع، وشعورك بالطرب الباسط ». وأما حينما ترين الضرورة على « الشيء » أو على « الحى »، فهنالك تجمىء مظنة العبودية فتضيف إليه معنى من الحفارة والقبح يحطه ويشوهه. وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الجمال الصناعي: فإنه لا بد من أن يتقيد بالقواعد ويتحدد بالأصول، ولكن الفنان في حاجة إلى الكثير من البراعة حتى يخفى تلك القيود ويحجب هذه الحدود. ومعنى هذا أن « العمل الفني » لا بد من أن يتسم بسمات الطبع المرسل والإلهام الحر، وإلا لجاء خلواً من الحياة، والقوة، والصدق الفني. وتبعاً لذلك، فإن الزيات لا يريد للفنان أن يكون مجرد « صانع » يتبع بعض القواعد، أو مجرد « محترف » يلتزم ببعض الأصول، بل هو يريد له أن يكون إنساناً « مبدعاً » يستعين بذكائه من أجل تجاوز أصول الحرفة، وتحطيم قواعد الصنعة. « وليس الجمال في الفن المعنوى أو الحسى أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، وتمثلها تمثيل المرأة، وتقلها نقل الآلة. تلك هي التبعية التي تنفى الذكاء، والعبودية التي تسلب القوة. إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة؛ وإنما براعة الفنان أن يزيد في ترتيب صورها بالذكاء، وفي تنويع

تفاصيلها بالوفرة ، وفي بيان تعبيرها بالحياة ، وفي سلطان تأثيرها بالقوة ، وفي حقيقة وقائعها بالسحر الموهوم والوشى الخادع ^(١) . وواضح من هذا النص أن الزيات يعد « الجمال الفنى » أسمى بكثير من « الجمال الطبيعى » : لأن فى « الجمال الفنى » من القوة ، والوفرة ، والذكاء ، ما يفوق كل ما قد تنطوى عليه مشاهد الطبيعة ، من أمثال هذه السمات . وقد يكون الشيء الذى يقدمه لنا الفنان قبيحاً فى عالم الطبيعة ، ولكن صدق التعبير عنه ، ودقة التصوير فيها ، والتماس المنفعة منه ، تجعل منه عملاً جميلاً فى عالم الفن : كالوجه الدميم يرسمه المصور المبدع بريشته ، أو كالخلق الذميم يصوره الشاعر البارع بقلمه . وهكذا يتحقق جمال « العمل الفنى » بالعظمة فى إنتاجه ، والسعة فى وسائله ، والحكمة فى غايته . وحين يستعين الفنان بالجمال النفاذة ، والصور الأخاذة ، والظلال الرهيبة ؛ فإنه يجعل من الحوادث المؤلمة والمناظر المحزنة والمواقف المؤثرة « تعبيرات فنية » تحمل من « التأثير » أكثر من كل ما تنطوى عليه مآسى الحياة وأحداث الواقع وصروف الزمان .

وأما إذا قلد المرء أصوات الطبيعة من غير تأليف ولا تنسيق ولا معنى ، أو إذا أقام شلالاً من الماء والحجر يضارع به شلال أسوان ، أو إذا سرد بالكلام الموزون حادثة عادية من حوادث اليوم ، فهناك لا بد من أن يخطئه الفن ، وينزوى عنه الجمال . — ولو كانت كل مهمة الفن هى العمل على محاكاة الطبيعة ، أو هى الاقتصار على نسخ الواقع ، لكان الإبداع الفنى مجرد عملية آلية تخلو تماماً من كل تعبير ، وتفتقر فى صميمها إلى عنصر الذكاء . صحيح أنه ليس من الفن فى شيء أن يصغر الفنان الطبيعة ، أو أن يحتقر الواقع ، أو أن يتعلق بالتافه ، ولكن من المؤكد أن الاقتصار على تكرار الجمال الطبيعى ، أو تقليد الحقيقة الخارجية ، أو ترديد الواقع ، إنما هو أيضاً مجرد براعة تكتيكية ليست من الفن فى شيء . والزيات يعترف بسمو الجمال الفنى على الجمال الطبيعى حين يقول : « انظر إلى تعاجيب الطبيعة وتهاويل الفلك من العواصف والصواعق والبراكين ، تجدها فى ذاتها جليلة رائعة ، ولكنك تجدها فى فن الشعراء والمصورين والمثالين أجل وأروع . لقد وضعوا فيها شهوات النفوس ، وسلطوا عليها تصادم الأهواء ، وصوروها للأذهان فى عالم من الآلهة الكاملة فى قواها المختلفة ، تتنافس فى العجائب ، وتتصارع بالأهوال ، وتتفانى على اللذة . وسحر الفن الإغريقى فى صحته وفى نطقه قائم على تجميل الظواهر

المروعة في الطبيعة بالتوازع المتضاربة في النفس» (١).

يبد أن الزيات يعود فيقرر — في موضع آخر — أنه ليس من شأن الفن أن يعارض الطبيعة أو أن يناقضها ، وإنما من شأنه أن يحسنها ويزينها ويعمل أحسن مما عملت ، باتباع طريقتها ، واقتباس وسيلتها ، وملاحظة تطورها . وحجة الزيات هنا أن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان أنقى وأصدق ، لأن الطبيعة صادقة لا تعرف التمويه ، صريحة لا تقبل الرياء . وهو يضرب لنا مثلاً فيقول : « انظر إلى أدب الجاهليين من العرب والإغريق ، تجد أظهر خصائصه الحقيقة والسذاجة والوضوح : ذلك لأن البدوى أو الهمجي يمتاز بقوة بصره وحدة سمعه ؛ وإن حاسته المعنوية التي تتصل بعينه وأذنه تمتاز كذلك بوضوح الإدراك وصدق الحاسة . وإذا كان ذوقه أضعف من ذوق المتحضر في التحليل والتحديد والتمييز ، فإنه ثابت غير مضطرب ، خالص غير مشوب . لقد اخترع البدوى المجازات البيانية والصور الخطائية ، قبل أن ينشأ الفن ويوضع البيان .. » (٢) . وعلى الرغم من أن الزيات يعترف بأن الحقيقة الفنية تختلف في نفسها من شعب إلى شعب ، ومن قرن إلى قرن ، حتى تختلف في المكان الواحد ، وفي الزمان الواحد وفي الإنسان الواحد ، تبعاً لحالات العواطف وانطباعات الحوادث واختلافات الميول ، إلا أن مرجع كل حكم من أحكام الذوق — في رأيه — إنما هو إلى الطبيعة التي هي القاضى الأعلى . ولما كان للطبيعة في نظره قانون نافذ على كل كائن ، فليس بدعاً أن نراه يقرر أنه قد كان للناس — قبل أن يوجد الفن — ذوق معنوى خلقتة الطبيعة فيهم كما تخلق الفرائز ، وكان لهذه الحاسة من ميلها ونفوذها قاض يحكم على كل شيء فلا يخطئ حكمه . وإن الزيات ليتمنى أن يجيء اليوم الذى نستطيع فيه أن نكون طبيعيين كالبدو : نستلهم الواقع ونستوصى الطبيعة ! ولكنه يدرك صعوبة تحقق هذه الأمنية ، فيعقب على ذلك بقوله : « اليقين الذى لا ريب فيه أننا لا نستطيع ، لأن حياتنا قد أصبحت من التركيب والتعقد والتصنع ، بحيث لا تجد غريزة على جبلتها ، ولا عادة على طبيعتها ، ولا عاطفة من عواطف الناس على أصلها وحقيقتها . فنحن نتغزل من غير حب ، ونمدح من غير عاطفة ، ونصف ما لم نر ، ونقص ما لم يقع ، وننقص في القصص أشخاصاً خياليين

(١) المرجع السابق : ص ١٢ .

(٢) أحمد حسن الزيات : « دفاع عن البلاغة : الذوق » ، مجلة « الرسالة » ، العدد ٥٠٦ ، ١٥ ،

مارس سنة ١٩٤٣ ص ٢٠٢ .

أو حقيقين ، فتكلم بلسانهم ، ونشعر بشعورهم ، فكيف نستطيع في هذه الأحوال أن نجد العبارة والحرارة اللتين يجدهما البدوى أو الهمجى من دون كد ولا معاناة ؟ لقد جعلنا الطبيعة بالتصنع فناً ، فينبغى أن نجعل الفن بالتطبع طبيعة ^(١)

ويبقى أن نتساءل : هل من الحق أن الطبيعة هى من « الكمال » إلى الحد الذى نستطيع معه أن نقول إنها هى المرجع الأوحد لكل حكم من أحكام الذوق ؟ أو هل يكون من الصواب أن يقال إن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان دائماً أصدق وأنقى ؟ ألسنا نلاحظ أن الطبيعة نفسها قد تخطئ ، فضلاً عن أنها قلما تقدم لنا لوحات فنية بمعنى الكلمة ؟ وإذن فلماذا يأتى أدينا العربى إلا أن يدعو الفنان إلى الخضوع للطبيعة ، فى حين أنه هو نفسه قد اعترف فى موضع آخر بأن الجمال الفنى أرق وأسمى من الجمال الطبيعى ؟ ألسنا نحيل الفن إلى مجرد بطانة تافهة للعالم الخارجى ، لو أننا تطلبنا من الفنان أن يستمد كل قواعده من الطبيعة ؟ ولو كانت كل مهمة الفنان هى الاقتصاد على استلهاهم الطبيعة ، أفلا يكون من واجبنا عندئذ أن نسلم بأن فن التصوير الشمسى (الفوتوغرافى) إنما هو الوريث الشرعى الأوحد لكافة الفنون الجميلة ؟ وإذا صح هذا ، أفلا يكون من العبث أن نتمسك بضروب ناقصة من المحاكاة ، كتلك التى يقدمها لنا فن النحت أو فن الرسم ؟... صحيح أن الأستاذ الزيات حينما يدعونا إلى استلهاهم الطبيعة ، فإنه لا يرمى من وراء هذه الدعوة إلا إلى تأكيد أهمية « الصدق » فى الإنتاج الفنى ، وضرورة البعد عن التصنع أو التكلف فى شتى التعبيرات الفنية ، ولكن من المؤكد أن النشاط الفنى لا يخلو من عمليات تشكيلية تستلزم المهارة ، والصنعة ، والحيل التكنيكية . فليس من الخروج على الفن فى شىء أن يصف لنا المرء ما لم ير ، أو أن يقص علينا ما لم يقع ؛ وإلا لكان علينا أن نستبعد من دائرة الفن تماماً كل تخيل إبداعى ، فى حين أن الخيال الفنى إنما هو المصدر الأصيل لكل نشاط جمالى !

زكى نجيب محمود

وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نتحدث عن مفكر عربى آخر هو الفيلسوف ، والمنطقى ، والأديب ، والناقد الفنى ، وعالم الجمال ، ألا وهو الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود . والمتبع لنشاط هذا المفكر يعلم أنه فى مقدمة المهتمين بفلسفة الفن والنقد الأدبى ، إلى جانب اهتمامه بقضايا الفلسفة العامة ومسائل المنطق الوضعى : فإن له دراسة

قيمة بعنوان « فلسفة وفن » (سنة ١٩٦٣) تعرض فيها لموضوع الصورة في الفلسفة والفن ، وناقش فيها مشكلة تحليل « الذوق الفني » ، كما بحث فيها رسالة الفنان بالتفصيل . هذا إلى أن للدكتور زكى نجيب محمود سلسلة من الدراسات الفلسفية في تاريخ المذاهب الجمالية تناول فيها بالبحث فلاسفة عديدين مثل أفلاطون ، وأفلوطين ، وكانت ، وغيرهم . وأما في ميدان النقد الأدبى ، فإن لأدينا العربى المعاصر صولات وجولات ، وهو صاحب دراسات قيمة في أدب العقاد ، وشعر البارودى ، والشعر الحديث ، ودور الإنسان المعاصر في الأدب الحديث ، ومكانة الأدب في عصر العلم والصناعة ، وأبعاد القصة ، وريادة الأدب ، وأسلوب الكاتب ... إلخ . وسنقصر حديثنا في الأسطر القلائل القادمة على « فلسفة الفن » عند زكى نجيب محمود ، على نحو ما بسطها لنا هو نفسه في أحدث مؤلف له وفي مقالات أخرى له متفرقة .

والحق أننا لو شئنا تعريفاً عاماً للفن عند مفكرنا العربى الكبير ، لكان في وسعنا أن نقول إن الفن عنده ضرب من ضروب الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس بمجرد « تقرير » عما هو واقع في الطبيعة الخارجية من جهة ، وهو ليس بمجرد « تعبير » عن نفس منتجة من جهة أخرى ، وإنما هو إبداع يضيف إلى كائنات الدنيا كائنات جديدة تحب لذاتها أو تكره لذاتها . ومثل هذا التعريف يستلزم أن يكون النشاط الفنى نشاطاً نوعياً مستقلاً ، فليس بدعاً أن نجد الدكتور زكى نجيب محمود يرفض كلا من نظرية « المحاكاة » التى تقول إن العمل الفنى مجرد نقل عن الطبيعة أو نسخ للحقيقة الخارجية ، ونظرية « التعبير » التى تقول إن العمل الفنى انعكاس لعواطف الفنان وانفعالاته وحياته الباطنية ولهذا يقرر الأستاذ الدكتور أن مهمة الناقد إنما تنصب على تحليل « العمل الفنى » نفسه ، دون الاهتمام بشخصية الفنان ، أو العمل على دراسة الظروف التى أحاطت بإنتاجه الفنى . وهو يقول في ذلك بصراحة إنه « لا يجوز للناقد ... أن يسأل عن لوحة — مثلاً — قائلاً : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون ، إذ الفن « خلق » لكائن جديد . هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين : ما مغزى ؟ وما معنى ؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ .. وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا إزاء العمل الفنى : لأنه خلق وإنشاء ، وليس كشفاً عن أى شىء كان موجوداً بالفعل ، ثم جاء الفن ليصوره ^(١) .. » وواضح

(١) د. زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ ،

من هذا النص أن المفكر العربى لا يريد لنا أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه فى العالم الخارجى ، كما أنه لا يريد لنا فى الوقت نفسه أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه فى نفس خالقه . ولا شك أن حرص الدكتور زكى نجيب محمود على تركيز كل اهتمامنا فى « العمل الفنى » نفسه إنما هو الدليل الأكبر على تجاوبه مع التيارات الجمالية الحديثة التى أرادت لعلم الجمال أن يكون علماً موضوعياً قائماً بذاته ، فى استقلال تام عن شتى العلوم الأخرى من رياضة ، وفيزياء ، وعلم نفس ، وعلم اجتماع .. إلخ .

يبد أن إيمان الكاتب العربى بأصالة النشاط الفنى لم يمنعه من التقريب بين طبيعة الفن وطبيعة اللعب . وقد سبق لنا أن التقينا بهذه النظرية عند مفكر عربى آخر هو المرحوم الأستاذ سلامة موسى الذى استقى بذور هذه النظرية من بعض المفكرين الغربيين مثل شيلر ودارون وهربرت اسبنسر . ولا شك أن الدكتور زكى نجيب محمود — هو الآخر — قد استلهم فى قوله بهذه النظرية بعض المفكرين الأجانب ، ولكننا نراه يحاول العمل على تجديدها والبحث عن حجج أخرى لتأييدها . وهو يبدأ حديثه عن الصلة بين الفن واللعب فيقول : « إن التلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن . والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن . والتنزه عن الغرض فى اللعب ، هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن . وأهم من هذا كله ، التعبير عن الكيان الإنسانى فى مجموعه — لا هذا العضو وحده أو ذاك العضو وحده — هو فى اللعب وفى الفن على حد سواء . فأنت لا تدري وأنت تلعب بأحاسيس تلعب أم بالعقل ، لأنك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد . وكذلك فى الفن إذ تشخص ببصرك إلى صورة أو تصفى بسمعك إلى نغم .. »^(١) ثم يستطرد الكاتب فيقول إن الفرد حين يلعب — كما لاحظ شيلر من قبل — إنما يصبح فرداً متكاملًا متحدًا ، إذ تخرج جميع قواه إلى الفاعلية النشيطة . وهكذا الحال أيضًا بالنسبة إلى الفن : إذ يجد الإنسان نفسه فى مجال الفنون كائنًا متكاملًا بكل مقوماته ، غير منشطر ولا منقسم . وفضلا عن ذلك فإن الناس منقسمون — فى حياتهم العادية — إلى أهل فكر ، وأهل عمل ، وهذا الانقسام نفسه سبب من أسباب عجزهم عن التفاهم . ولكنهم بمجرد ما يجتمعون فى دولة الفن ، فإن أبصارهم وأسماعهم — فيما يقول الدكتور زكى نجيب — تجتمع كلها على ملتقى واحد ..

(١) « فلسفة وفن » ١٩٦٣ ، فصل بعنوان : « رسالة الفنان » ، ص ٢٣٢ — ٢٣٣ .

ولا شك أن الدكتور زكى نجيب محمود حينما قرب طبيعة الفن من طبيعة اللعب ، فإنه لم يكن يقصد مطلقاً إلى الانتقاص من قيمة النشاط الفنى ، أو النزول بالفن إلى مستوى اللهو العاطل الذى لا طائل تحته ، وإنما كان يرمى من وراء ذلك إلى تأكيد الطابع التلقائى للنشاط الفنى ، وإبراز الصبغة التكاملية للفاعلية الجمالية . ولكننا إذا سلمنا معه بأن الفن لعب وهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وإنشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهد والتفكير والتنظيم ؟ وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن ، بينما نحن نشاهد دائماً لدى الفنانين اهتماماً جدياً بإنتاجهم وحرفتهم ، دون أن نجدهم يعدون نشاطهم مجرد حاجة إلى بذل جهد بدون أدنى غرض ؟ وقد نسلم مع الدكتور زكى نجيب بأن فى طبيعة الفن شيئاً من طبيعة اللعب ، ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟ وكيف يجوز لفلسفة جمالية تعترف برسالة الفنان ، وتدعو إلى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر أنه « لا بد فى كل فن من الالتزام » أن تنادى فى الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو تنفيس ؟

... على أننا لو عدنا إلى حديث مفكرنا العربى المعاصر عن « رسالة الفنان » ، لوجدنا أنه يعلق أهمية كبرى على النشاط الفنى فى المجتمع البشرى ، على أساس أن رسالة الفنان إنما هى مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان على الإطلاق . فالفن — فى رأيه — « اجتماعى » ولكن لا بالمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك ، بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الإنسانى باعتباره أسرة واحدة . وسواء نظرنا إلى مسرحيات شكسبير ، أم إلى قصة دون كيشوت لسيرفانتيز ، أم إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، أم إلى المساجد والمعابد والكاتدرائيات التى تفنن بنائها فى تشييدها بكل ما فى وسعهم من فنون البناء ، فإننا فى كل هذه الحالات لا بد من أن نجد أنفسنا بإزاء فنانين قد كتبوا ، وقد أنشدوا ، وقد شيّدوا ، وفى أذهانهم الطبيعة الفنية على أسنى صورها ، فجاءت آثارهم « للإنسان » من أى بلد جاء وبأى مذهب دان ، وبأى لسان تكلم . وعلى حين أن السياسة تمزق الناس قوميات متعارضة ، والعلم نفسه قد انصرف فى طبقاته العليا إلى ما يخدم السياسة فى أغراضها بما يزودها به من أدوات الفتك والدمار والتهديد والتخويف ، نجد أن الفن — والفن وحده — هو مناط الأمل للبشرية بأسرها : إذ فى رحابه يتحقق تأخى الإنسان مع أخيه الإنسان . « وذلك لا يتحقق — بالطبع — إلا إذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل أذهبه تبشيراً بما تريده تلك الدولة ، إنما يوجه أذهبه

إلى « الإنسان » .. »^(١) .

وهنا قد يعترض معترض فيقول إنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه في صميم الحياة الاجتماعية، فلا بد لنا من أن نجعل من فنه « حرفة » ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن، خصوصاً وأن « القيمة الجمالية » هي في صميمها « قيمة اجتماعية » .. ورد الدكتور زكي نجيب على هذا الاعتراض أن للفن — بلا شك — رسالة اجتماعية، فإن متاحف الفن في كل عواصم العالم هي كالعنوان من الكتاب . هذا إلى أنه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فن، كما أنه لا حضارة بغير اشتراك الأفراد في نشاط تنسق أطرافه على اختلافها في الظاهر . ولكن، على الرغم من أن مفكرنا العربي لا ينكر وظيفة الفن الاجتماعية، إلا أنه يخلع على « الالتزام » طابعاً إنسانياً واسعاً، لا مجرد طابع اجتماعي ضيق . وهو يقول في ذلك بصراحة : لسنا ممن يقول إن حرية الفنان تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيف شاء، فيجري اللفظ أو اللون أو النغم كما تريد له نزواته، بل لا بد في كل فن من الالتزام وأشد التزام هو التزام « الحق » كما يعثر عليه في دخيلة نفسه . فليس فنا ما ليس يلجم صاحبه دون الشطح الذي لا يعرف الحدود والقيود، وإلا لكان كل عالم فنانا . فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر، إلا أنه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطاً يقيد في حدود « الحق » الذي يريد الفنان أن يشه في فنه »^(٢) . وقد يجد البعض في ربط مفهوم « الالتزام » بمفهوم « الحق » على هذه الصورة تميعاً للقضية، أو مجرد عود إلى الفردية، باسم نزعة إنسانية غامضة، ولكن الدكتور الأديب يعود فيؤكد أن الفن ليس شيئاً فردياً خاصاً بصاحبه وحده، وإنما هو للناس أجمعين . ولم يخامر الناس أدنى شك في وظيفة الفن الاجتماعية، اللهم إلا في أوائل القرن الماضي على أثر ظهور الحركة الرومانسية، وأما قبل ذلك فلم يكن أحد يتردد في التسليم بأن الفن للمجتمع كله، ولم يكن الشاعر ينشد لنفسه وإنما كان ينشد للناس، وما كان المثال أو الرسام أو الموسيقار ينحت التماثيل أو يرسم الصور أو يعزف الموسيقى ليكون ذلك بمثابة التجوى بينه وبين نفسه، بل كان كل ذلك للناس أجمعين .

ولكننا حتى إذا سلمنا مع الدكتور زكي نجيب بأن الفنان ينتج للأخريين لا لنفسه، وحتى إذا اعترفنا بأن النشاط الفني هو في صميمه ظاهرة بشرية، فهل يترتب على ذلك

بالضرورة ألا يكون الفن حاجة إنسانية تنبع من الفرد وترتد في النهاية إلى الفرد ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون في مجرد القول بأن الفنان ينتج للناس أجمعين ، ضمان كاف لقيام الفن بوظيفته الاجتماعية ؟ هذا ما يبدو أن الأستاذ الدكتور يرد عليه بالإيجاب ، فإننا نجده يحاول التوفيق — في رحاب الفن — بين النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية ، فيختم حديثه عن « رسالة الفنان » بقوله : « والدعوة التي ندعو إليها في رسالة الفن ماذا تكون ، إنما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق في الوقت نفسه اشتراك الناس في فاعلية واحدة ، وهي أن يتجه الفنان إلى حقيقة الإنسان في آماله وآلامه ، وخواطره ومشاعره ، ليلقى في مجرايه كل إنسان » . والحق أن الأستاذ الدكتور حين يتحدث عن « الفردية » ، فإنه لا يعنى بها تأكيد الفرد لذاته في وجه مجتمعه ، بل هو يعنى بها أن الفرد جزء من نسيج المجتمع ، كاللغة الواحدة لا يتم معناها إلا وهي في عبارة تشملها وتشمل غيرها في بناء محكم الروابط والصلات . وكما أننا لم نعد نقول (مثلا) : الفرد حيال المجتمع ، بل أصبحنا نقول : الفرد في المجتمع ، فكذلك لم يعد في وسعنا أن نقول : الفنان حيال المجتمع ، بل الفنان في المجتمع . وقد كان الفنان — فيما مضى — ينتج الفن لشخص معين يرعاه ، فكان يمكن عندئذ تصوره في حياة فردية إلى حد ما . وأما اليوم فهو بحاجة إلى جمهور ينفع بفنه ليشتري ثمرات فنه ^(١) .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يقوم فن بدون مجتمع ، وأنه لا يمكن أن تكون ثمرة قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يوافق الأستاذ الدكتور على القول بأن الفنان « صنيعه المجتمع » ، وأن العمل الفني هو مجرد صدى للعقل الجمعي أو انعكاس للبيئة الاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى هل يسلم أدينا العربى بأن الجمال الفني هو مجرد ظاهرة اجتماعية نسبية ، ينظمها المجتمع ، ويحيطها بسياج من الجزاءات الاجتماعية ؟ وإذا كانت رسالة الفنان — في رأيه — هي « مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان » ، فهل نفهم من هذا أن « الإنسان » الذي يخاطبه الفنان ، هو الإنسان الكلي أو الإنسان العام ، لا إنسان عصره وبيئته ؟ .. كل تلك أسئلة قد لا نجد لها إجابات حاسمة لدى الدكتور زكى نجيب محمود ، وإن كنا نلاحظ أن نزعة الإنسانية قد أمّلت عليه تأكيد العنصر الفردى في النشاط الفني . ولعل هذا هو السر في تلك التفرقة الحادة التي طالما أقامها مفكرنا العربى بين « العلم »

(١) د . زكى نجيب محمود : « طراز من الفردية جديد » ، مقال بمجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٢ ، فبراير سنة ١٩٦٦ ص ١٣ .

و « الفن » ، على اعتبار أن العلم هو العلم بغض النظر عن أشخاص منتجيه ، في حين أن العلاقة وثيقة في الفن والأدب بين الآثار ومنتجها . والحق « أن الأمر هنا مختلف عنه في حالة العلم والعالم ، لأنك لا تستنتج شخصية العالم من علمه ، وأما في الفن والأدب ، فالمفروض أن تكون ثمة رابطة بين صاحب الأثر وأثره ، بحيث تستطيع أن تستنتج شخصه من أثره » ^(١) . ولا شك أن أمثال هذه الأحكام قد تعود بنا من جديد إلى العبارة المأثورة القائلة : « العلم نحن ، والفن أنا » .

ونحن نجد الدكتور زكي نجيب يحاول — في موضع آخر — إقامة تفرقة أخرى بين « العلم » و « الفن » ، فنراه يقرر أن ما يميز « الفنون » في مختلف ألوانها عن « العلوم » إنما هو اهتمامها الواضح بالمفردات ، في حين أن العلوم لا تهتم إلا بالكليات . ومعنى هذا أن موضوعات العلوم جوانب مجردة من الواقع ، انتزعها العلماء من المفردات التي يشاهدونها ، في حين أن موضوعات الفنون هي هذه المفردات في تفرداها . « فلو لحظت صفة تميز البقر — مثلاً — فعزلتها بذهنك جانباً ، فقلت إن البقر يجتر ، كنت بمثابة العالم ، لأنك جردت صفة واحدة من مجموعة صفات لا توجد في العالم الواقع إلا مركبة مشتبكة ، أى انتزعتها وحدها ، مع أنها لا توجد في الدنيا الحقيقية وحدها ، ثم لأنك عممت هذه الصفة بين البقر جميعاً . أما إذا استوقفت نظرك بقرة واحدة بشيء ، فصورتها رسماً أو كلاماً أو نحتاً ، بحيث تثبت لها فرديتها التي لا تشترك فيها مع سائر البقر ، فأنت ها هنا بمثابة الفنان . » ^(٢) وهذا الكلام يعيد إلى أذهاننا بعض عبارات برجسون ، خصوصاً في كتابه « الضحك » حيث نراه يتحدثنا عن فردية « العمل الفني » ، كما يذكرنا ببعض أحاديث كاسير ، خصوصاً في كتابه « مقال عن الإنسان » . حيث نراه يبرز ما في العلم من « تجريد » و « تعميم » . ولكن المهم هنا أن الدكتور زكي نجيب محمود يربط العلم بعمليات التجريد والتعميم التي توصلنا إلى حقائق عامة تنطبق على هذا وذاك ، بينما نجده يربط الفن بعمليات التجسيد والتخصيص التي تقوم فيها بالنقاط موقف فرد مما يعج به العالم من حولنا ، لكي نصور ما فيه من حالة جزئية فريدة لا نظير لها .

يبد أن الأستاذ الدكتور يلاحظ أن مثل هذه النظرة إلى الفن قد لا تنطبق على شتى

(١) د . زكي نجيب محمود : « بين الفكر وبساره » ، مجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٣ مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٣ .

(٢) د . زكي نجيب محمود : « شروق من الغرب » مكتبة الأنجلو ، ص ٢٨٥ .

الاتجاهات الفنية المعروفة ، وكذلك فإننا نجده يحاول تصنيف الاتجاهات الفنية المختلفة عن طريق الرجوع إلى الأساس الفلسفى لكل اتجاه منها . وهذه المحاولة التى لا تخلو من مهارة قد أدت به إلى حصر الاتجاهات الفنية فى المواقف الخمسة الآتية: —

- ١ — موقف المدرسة التكعيبية ، ومرده إلى النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة .
- ٢ — موقف الفن التجريدى ، ومرده إلى النظرية الأفلاطونية فى المثل .
- ٣ — موقف الفن الكلاسيكى ، ومرده إلى النظرية الأرسطية فى المادة والصورة .
- ٤ — موقف المدارس التعبيرية والسيرىالية ، ومرده إلى التحليل النفسى للشعور واللاشعور .

٥ — موقف المدارس الشكلية المحضة ، ومرده إلى المدرسة الجمالية الحديثة التى نادى باستقلال الفن فى عالم ثالث قائم بذاته ، بين الطبيعة والذات^(١) .

ولا يتسع المقام لمناقشة هذا التصنيف الفلسفى للاتجاهات الفنية ، وإنما حسبنا أن نشير إلى ما قد يكون فيه من تداخل بين بعض الأقسام ، خصوصاً بين الاتجاهين الثانى والخامس . ولكن الذى يعنينا من هذه الدراسة أنها قد تضمنت بحثاً عميقاً لمشكلة « الصورة » فى الفن ، فلم تقتصر على رسم بعض الخطوط المتوازية بين الاتجاهات الفنية المختلفة ، والمواقف الفلسفية التى استندت إليها (ضمناً أو صراحة) ، بل هى قد امتدت أيضاً إلى مناقشة بعض المفاهيم الحديثة للفن . وهكذا استطاع زكى نجيب محمود أن ينفذ بفلسفة الفن فى الفكر العربى المعاصر إلى مجالات جديدة ، فحاول مثلاً أن يتعاطف مع القائلين بأن الفن إبراز لحقائق الأشياء فى تكوينها الهندسى ، وشرح لنا دور « الرمزية » فى الفن قديماً وحديثاً ، وأعلن بصراحة أن القول بأن الجمال هو غاية الفن إن هو إلا السذاجة بعينها ، ولم يجد مانعاً من التوقف عند مشكلة « الأشكال الخاصة » ، من أجل البحث عن بعض أسرار الانسجام فى « الصورة الفنية » ... إلخ إلخ .

المراجع

[سنقتصر في هذه القائمة على إيراد المصادر الأساسية ، مرتبة بحسب ترتيب الحروف الأبجدية لأسماء المؤلفين] :

(¹) المراجع الأجنبية

1. Alain (E. Chartier, dit) : "Système des Beaux-Arts", Paris, Gallimard, 1926.
2. Alain : "Vingt Leçons sur les Beaux-Arts", Paris, Gallimard, 1931.
3. Alain : "Propos sur l'Esthétique.", Paris, P.U.F., 1949.
4. Alain : "Les Arts et les Dieux.", éd. G. Bénézé, Préface. A. Bridoux, Paris, Gallimard, 1958.
5. Bayer (Raymond) : "Essais sur la Méthode en Esthétique", Paris, Flammarion, 1953.
6. Bayer (R.) : "Traité d'Esthétique", Paris, Armand Colin 1956.
7. Bayer (R.) : "Histoire de l'Esthétique.", Paris, Armand Colin, 1961.
8. Bayer (R.) : "L'Esthétique Mondiale au XXe Siècle", Paris, P.U.F., 1961.
9. Berghon (Henri) : "Œuvres", Paris, P.U.F., Ed. du centenaire, 1960.
10. Camus (Albert) : "Le Mythe de Sisyphe.", Paris, Gallimard, 1942.
11. Camus (A.) : "L'Homme Révolté", Paris, Gallimard, 1951.
12. Cassirer (Ernest) : "The Philosophy of Symbolic Forms", 3 vol., New-Haven : Yale University Press, 1953, 1955, 1957.

13. Cassirer (E.) : " *Essay on Man.* ", Canada, 1954.
14. Croce (Benedetto) : " *Esthétique, comme Science de l'Expression et Linguistique Générale* ", traduction française, Paris, Girard-Brière, 1904.
15. Croce (B.) : " *Bréviaire d'Esthétique* ", trad. franç. par C. Bourgin, Paris, Payot, 1923.
16. Collingwood (R. G.) : " *The Principles of Art* ", London, Milford, Oxford University Press, 1938.
17. Dewey (John.) : " *Art as Experience* ", N.-Y., C. P. Putman's sons, 1934.
18. Dewey (J.) : " *The Philosophy of Art* ", New-York, The Dial Press, 1929.
19. Dufrenne (Mikel) : " *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* ", 2 volumes, Paris, P.U.F., 1953.
20. Feldmann (Valentin) : " *L'Esthétique Française Contemporaine* ", Paris Félix Alcan, 1936.
21. Focillon (Henri) : " *La Vie des Formes* ", Paris, Leroux, 1934.
22. Heidegger (Martin) : " *Chemins qui mènent nulle part* ", trad. franç. par W. Brokmeier, Gallimard, 1962.
23. Lalo (Charles) : " *Introduction à l'Esthétique* ", 2e éd., Paris, Colin, 1912.
24. Lalo (Ch.) : " *Notions d'Esthétique* ". Paris, 4e éd., P.U.F., 1952.
25. Lalo (Ch.) : " *L'Expression de la Vie dans l'Art.* ", Paris, Alcan, 1913.
26. Lalo (Ch.) : " *L'Art loin de la Vie* ", Paris, Vrin, 1939.
27. Lalo (Ch.) : " *L'Art près de la Vie* ", Paris, Vrin, 1942.
28. Lalo (Ch.) : " *Les grandes évasions esthétiques* ", Paris, Vrin, 1947.
29. Langer (Susanne K.) : " *Philosophy in a New Key.* ", A. Mentor Book, New-York, 9th printing, 1958. (First Ed., 1942).
30. Langer (Susanne K.) : " *Feeling and Form.* ", London, Routledge, 1953.
31. Langer (S. K.) : " *Philosophical Sketches* ", John Hopkins Press, Baltimore, 1962.

32. Langer (S.K.) editor : "Reflections on Art", John Hopkins Press, Baltimore, 1958.
33. Malraux (André) : "Les Voix du Silence", Paris, Gallimard, 1951.
34. Malraux (A.) : "Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale", Paris, Gallimard, III. volumes, 1952-1954.
35. Merleau-Ponty (Maurice) : "Signes", Paris, Gallimard, 1960.
36. Merleau-Ponty (M.) : "Le Visible et l'Invisible", Paris, Gallimard, 1961.
37. Read (Herbert) : "The Philosophy of Modern Art", Faber and Faber, London, 1952.
38. Read (H.) : "The Meaning of Art", London, A Pelican Book, 1954.
39. Read (H.) : "The Forms of Things Unknown", London, Faber and Faber; 1960.
40. Santayana (George) : "The Sense of Beauty", New-York, Scribner, 1918.
41. Santayana (G.) : "Reason in Art", New-York, Scribner, 1923.
42. Sartre (Jean-Paul) : "L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1940.
43. Sartre (J-P.) : "Situations, II", Paris, Gallimard, 1948.
44. Sartre (J-P.) : "Critique de la Raison Dialectique", Paris, Gallimard, 1960.
45. Souriau (Etienne) : "L' Abstraction Sentimentale" Paris, Hachette, 1925.
46. Souriau (E.) : "Perfection Vivante et Perfection Formelle", Paris, Hachette, 1925.
47. Souriau (E.) : "L'Avenir de l'Esthétique", Paris, F. Alcan, 1929.
48. Souriau (E.) : "La Correspondance des Arts", Paris, Flammarion, 1947.
49. Souriau (E.) : "Les Deux-Cent-Mille situations dramatiques", Flammarion, Paris, 1950.
50. Souriau (E.) : "L'Ombre de Dieu", Paris, P. U. F., 1955.

المراجع العربية

- (١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٠
 - (٢) » » : « دفاع عن البلاغة » ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٤
 - (٣) توفيق الحكيم : « تحت شمس الفكر » ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٤١
 - (٤) » » : « زهرة العمر » ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٤٣
 - (٥) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩
 - (٦) » » : ترجمة عربية لكتاب ديوى « الفن خيرة » دار النهضة العربية ، ١٩٦٣
 - (٧) زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٣
 - (٨) » » : « شروق من الغرب » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٣
 - (٩) سلامة موسى : « فى الحياة والأدب » مطبعة المجلة الجديدة ، (بدون تاريخ)
 - (١٠) » » : « المجلة الجديدة » مجلدات السنة الأولى يناير — ديسمبر سنة ١٩٣٠
 - (١١) عباس محمود العقاد : « مطالعات فى الكتب والحياة » ، التجارية ، القاهرة ، ١٩٢٤
 - (١٢) » » » : « يوميات — ١ » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣
- (عدا مقالات أخرى متفرقة منشورة بمجلة « الرسالة » فى السنوات من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٥) .

فهرس تحليلي

تصدير	٣	٥
مقدمة	٦	١٢
الفلسفة وصف شامل للخبرة البشرية — اهتمام الفلاسفة بالخبرة الجمالية — أفلاطون يهتم بماهية الجمال — هيجل يبحث عن فكرة الجمال — علم الجمال علم وصفي لا معيارى — دور كتاب « كانت » فى تاريخ الدراسات الجمالية — فلاسفة القرن التاسع عشر — تولستوى يضع الفن إلى جوار الأخلاق والدين — النزعة الاجتماعية فى علم الجمال — حركة علم الفن العام فى بداية القرن العشرين — اختلاط الفلسفة بالأدب — تعدد التيارات الفلسفية — النزعة الإنسانية فى الفن وعلم الجمال — الغرض من هذا الكتاب .		

الفصل الأول :

فلسفة الفن عن برجسون

١٤ — ٣٣

ليس لبرجسون كتاب مستقل فى علم الجمال — صلة الفن بالفلسفة عنده — علاقة الدافع
الفنى بالأدراك الحسى — الإدراك الجمالى عند الإنسان — الفنان يدرك فردية الأشياء — أمثلة
مستقاة من فن التصوير — الفن يستلزم الانفصال عن الحياة — الملكة الجمالية — خصائص
العمل الفنى — دور الانفعال فى عملية « الإبداع الفنى » . — صلة فلسفة الفن بواقعية
برجسون الميتافيزيقية — إغفال برجسون لدور الصنعة فى الإنتاج الفنى — الفنان لا يعرف
الأشياء بل العلاقات — الخلط بين الحدس والإدراك الجمالى — عزل برجسون للفنان عن
التاريخ والمجتمع — محاسن نظرية برجسون ومساوئها .

الفصل الثانى :

فلسفة الفن عند كروتشه

٣٦ — ٥٥

تقسيم كروتشه للمعرفة البشرية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية — مكانة الجمال بين
غيره من القيم — الفن عيان أو حدس — ليس الفن مجرد ظاهرة طبيعية — كروتشه ينكر أن
يكون غرض الفن هو تحصيل اللذة — الفن أيضاً ليس مجرد فعل أخلاقى — كروتشه يضع الفن
فى مقابل العلم — مشكلة الصلة بين العيان والوجدان — الشكل والمضمون — نظرية
كروتشه فى التعبير — ليس ثمة جمال طبيعى — رفض كروتشه لنظرية المحاكاة — الشعر هو اللغة

الأصلية للجنس البشرى — صلة الفن باللغة — الاتصال بين الفنان وغيره من الناس — الفن أداة تواصل بين البشر — الفن للفن — معنى استقلال الفن في نظرية كروتشه — نقد مفهوم « الحدس » في هذه النظرية — مغالاة كروتشه في النزعة المثالية — إهماله لعنصر المادة — الفن صناعة وعمل أكثر مما هو حلم وتخيل ...

الفصل الثالث :

٥٨ — ٨٢

فلسفة الفن عند سانتاينا

سانتاينا شاعر وفيلسوف — إنكاره لعلم الجمال — تفرقه بين معنيين للفن : أحدهما عام والآخر خاص — القيم الجمالية والقيم الأخلاقية والقيم العملية — تميز اللذة الجمالية عما عداها من لذات — الصلة بين الجمال واللذة — الجمال والخير الأخلاق — دور الوظائف الحيوية في إدراك الجمال — أهمية العنصر الحسى أو المادى — دور الشكل أو الصورة — حملة سانتاينا على القيم الرومانتيكية — عنصر التعبير — صلة الفن بحياة العقل — اهتمام سانتاينا بفنون اللغة — صلة الفن بكل من الأخلاق والحياة — الخير هو الخيط الأوحى في نسيج الجمال — المآخذ التى وجهت إلى نظرية سانتاينا — الخبرة الجمالية عنده قد استحالت فى النهاية إلى خبرة ميتافيزيقية أو صوفية ...

الفصل الرابع :

٨٤ — ١١٠

فلسفة الفن عند ديوى

نزعة ديوى الفلسفية العامة — ربطه للخبرة الجمالية بالخبرة العادية — الفن وثيق الصلة بالحضارة عموماً — النافع والجميل — أسباب ظهور التصور الانعزالى للفن — تحليل الخبرة الجمالية — العملية الفنية فى الإنتاج والعملية الجمالية فى الإدراك — مشكلة التعبير الفنى — دور الانفعال فى صميم عملية التعبير — أهمية التنظيم والصياغة فى الإنتاج الفنى — علاقة الفن بالطبيعة — رسالة الفن فى تحقيق التواصل بين البشر — فضل نظرية ديوى على الدراسات الجمالية — أهمية ربط الخبرة الجمالية بالخبرة العادية — هل يكون النشاط الفنى مجرد ظاهرة مصاحبة لكل خبرة حيوية ؟ الطابع البرجمائى أو العمل لفلسفة ديوى فى الفن — ليست الخبرة الجمالية مجرد إدراك حسى نافع أو سار ...

الفصل الخامس :

١١٢ — ١٢٥

فلسفة الفن عند ألان

ألان ليس مجرد أديب بل هو أيضاً فيلسوف — اهتمامه بدراسة الفنون الجميلة — الفنان عنده صانع قبل أن يكون فناناً — اهتمام الفنان منصرف إلى « الموضوع » نفسه — الفارق بين

الفن والصناعة — المدرسة الأولى للفنان هي الطبيعة — أهمية احتكاك الفنان المستمر بالواقع — الصلة بين الفن والحرفة — ليس « التخيل » هو « العمل الفني » — الفنان لا يصدر إلا عن ذاته — مكانة الفنان إلى جانب « القديس » و « الحكيم » . — علاقة القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية — نظرية التطهير (الكاثاريسيس) — مشكلة تصنيف الفنون — الطابع الإنساني للفن بوصفه لغة نوعية — نماذج لبعض الفنون — عناية ألان بإبراز دور المادة في النشاط الفني — بعض المآخذ التي يمكن أن توجه إليه ...

الفصل السادس :

١٢٨ — ١٤٤

فلسفة الفن عند مالرو

كيف اتجه اهتمام مالرو إلى فلسفة الفن — قيمة إنتاجه في هذا المضمار — المتحف الخيالي — ليس الفن مجرد لغة أو تعبير بل هو أداة تغيير — الفن للإنسان — استبعاد المحاكاة أو التقليد — نظر الفنان موجه نحو العالم الفني لا العالم الطبيعي — الفارق بين عيان الفنان وعيان الرجل العادي — نظرة إلى الفنون التمثيلية — فن الأطفال وفن البالغين — حياة كل فنان مبتدئ إنما تبدأ بالنقل عن كبار الفنانين — مشكلة الصلة بين الطبيعة والفن — نزعة مالرو الإنسانية — الفن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والحرية — نقد هذه الفلسفة : الفنان إنسان متواضع لا نصف — إله — دكتاتورية المتحف — دور الطبيعة في تعليم الإنسان ...

الفصل السابع :

١٤٦ — ١٦٩

فلسفة الفن عند ميرلوبيونتي

إنتاج ميرلوبيونتي الفلسفي — نظرية عامة إلى المذهب — مقارنة التصوير باللغة — وظيفة « التمثيل » في فن التصوير هي البحث عن « العلامات » — دور الإدراك الحسي في الفن — عنصر الإحالة المتبادلة بين الفنان والعالم — أهمية « الأسلوب » أو « الطراز » — الفن التجريدي نفسه تعبير عن صلة ما للإنسان بالعالم — الفنانون هم مجرد بشر عاديين — المواقف المشتركة والاتجاهات التشابهية بين الفنانين — الفنان الكلاسيكي والفنان الحديث — تاريخ الفن لا يخلو من عنصر « تراكم » أو « تجميع » — الأثر السيئ للمتحف الحديث على حيوية الفن — مشكلة الصلة بين حياة الفنان وعمله الفني — وحدة الفن — الدلالة الأصلية للفعل التعبيري من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة — بعض مآخذ يمكن أن توجه إلى فلسفة ميرلوبيونتي في الفن — غموض بعض التصورات الجمالية عنده ...

الفصل الثامن :

١٧٢ — ١٩١

فلسفة الفن عند كامى

كامى عالم الجمال — الفرق بين الفنان والفيلسوف — دور « العبث » فى حياة الوجود البشرى — الفنان بين تقبل الواقع والتمرد عليه — الثورات المختلفة على الفن — موقف العدمية الروسية — حكم الماركسية على الفن — السبب فى حملات الثوريين على النشاط الفنى — تأثير ألبير كامى بما لرو — تطبيق المفهوم الإبداعى للفن على كل من الموسيقى والنحت والتصوير والرواية — التمرد فى العمل الروائى هو بحث عن « الوحدة » — ماهية الرواية فى الأدب الأمريكى والأدب الفرنسى — ليس هناك فن شكلى خالص ، ولا فن واقعى محض — ليست الرواية الواقعية مجرد ترديد عقيم للواقع — الفن العدمى — دور الفنان فى المجتمع الحديث — ضرورة الجمع بين « الثورة » و « الإبداع » نظرة عامة إلى فلسفة كامى فى الفن .

الفصل التاسع :

١٩٤ — ٢١٥

فلسفة الفن عند سارتر

مؤلفات سارتر فى فلسفة الفن وعلم الجمال — نظرية سارتر فى الخيلة — علاقة الخيال بالإدراك الحسى — هل الموضوع الجمالى هو مجرد « لاواقعى » ؟ — على أى أساس وحد سارتر بين « التخيل » و « اللاواقعى » ؟ — مناقشة فنولوجية لنظرية سارتر فى التخيل — مقارنة بين آراء سارتر فى كتاب « التخيل » وكتاب « ماهو الأدب » — الأدب هو وحده الفن الملتزم — صلة الالتزام بالحرية — وظيفة الأدب الاجتماعية — اهتمام سارتر بدراسة علاقة الكاتب بحرية القارئ ومسئولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة — دياكتيك الذات والموضوع عند كل من الكاتب والقارئ — الفرق بين النثر والشعر : الألفاظ عند كل من النثر والشاعر — سارتر ينفى الالتزام عن الشاعر — دور « الأسلوب » فى فن الكتابة — الأمر الجمالى والأمر الأخلاقى — ارتباط فن الكتابة بنظام الديمقراطية — الأديب منخرط دائماً فى معركة الحرية — نقد نظرية سارتر فى « الالتزام » — وقفة قصيرة عند مذهب سارتر فى الجمال — مقارنة سريعة بينه وبين مذهب برجسون — هل « التخيل » هو كل شئ فى « الموضوع الجمالى » ؟ أليس هذا الموضوع مجرد « شئ » واقعى ؟

الفصل العاشر :

٢١٨ — ٢٣٠

فلسفة الفن عند هيدجر

وجودية هيدجر ووجودية سارتر — منهج الظواهر — اهتمام هيدجر بتطبيق هذا المنهج على الظاهرة الفنية — الأصل فى « العمل الفنى » هل يمكن تحديد ماهية « الفن » بالرجوع إلى

« الأعمال الفنية » ؟ — مسألة « الدور » في صلة الفن بالعمل الفني — هل يكون « العمل الفني » مجرد « شئ » ؟ النظرات المختلفة إلى مفهوم « الشئ » مقارنة سريعة بين الموضوع النفعي والعمل الفني — طبيعة الإنتاج الصناعي — هل العمل الفني مجرد « نتاج » أو « شئ » مصنوع ؟ — مثال للوحة فان جوخ — موقف هيدجر من نظرية المحاكاة أو التقليد — حقيقة « العمل الفني » — تحليل هيدجر لمفهوم « الحقيقة » — الصراع بين « الأرض » و « العالم » — صلة الفن بالحقيقة — الشعر جوهر الفنون — علاقة اللغة بالفن — نظرة عامة إلى فلسفة هيدجر في الفن .

الفصل الحادى عشر :

٢٣٢ — ٢٥٥

فلسفة الفن عند كاسيرر

حياة كاسيرر وإنتاجه العلمى — الفن عنده مظهر من مظاهر الحضارة البشرية كالأسطورة والدين واللغة والتاريخ والعلم — نقد كاسيرر لنظرية المحاكاة — نظرية كروتشه في الحدس — الفن ليس مجرد تعبير — الفن شكل من الأشكال الرمزية — لا موضع للفرقة بين الفنون التمثيلية والفنون التعبيرية — نقد نظرية أفلاطون وتولستوى في الفن — هل هناك عملية « تطهير » أو كاثرميس في الفن ؟ — دور « الانفعال » في الفن — الجمال في الطبيعة والفن — النظرية الكلاسيكية والنظرية الرومانتيكية في الفن — مناقشة النظريات السيكلوجية — الفن ليس مجرد لعب — هل من علاقة بين الفن والحلم — نقد كاسيرر لنظرية برجسون — معقولة الظاهرة الفنية وارتباطها بعملية الصياغة أو التنظيم — الفرقة بين العلم والفن — أهمية فلسفة كاسيرر الجمالية .

الفصل الثانى عشر :

٢٥٨ — ٢٧٦

فلسفة الفن عند سوزان لانجر

إنتاج لانجر الفلسفى وتأثرها بكاسيرر — الصبغة الرمزية للفن — نقد الوضعية المنطقية — العمل الفنى ليس مجرد صيحات انفعالية — القيمة الحضارية للفن — تعريف الفن بأنه عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى تكون معبرة عن الشعور البشرى — أهمية مفهوم « الشكل » أو « الصورة » في الفن — اللغة لا تنهض بالتعبير عن الوجدان البشرى — الانفعال ليس مجرد ظاهرة لا معقولة — الرموز الفنية تشير إلى معان أو دلالات — وظيفة الفن هى إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية — موقف لانجر من نظرة مدرسة التحليل النفسى إلى الفن — الموسيقى باعتبارها خير نموذج للشكل الخالص الخالى من كل مادة — دراسة لانجر لفن الموسيقى بوصفها « صورة منطقية » لحياتنا الوجدانية — الفارق بين الرمزية الموسيقية

والرمزية اللغوية — ازدواج المضمون الموسيقى — العمل الفني لغة رمزية ذات معان أو دلالات — نظرة سريعة إلى فلسفة سوزان لانجر في الفن — إبراز هذه المفكرة لأهمية التربية الفنية وتأكيدها للقيمة الحضارية للفن .

الفصل الثالث عشر :

٢٧٨ — ٢٩٤ فلسفة الفن عند هيربرت ريد

حياة هيربرت ريد وإنتاجه الفلسفى والأدبى — تأثره بكل من برجسون وكروتش وكاسيرر ولانجر — اتجاهه الجمالى وصلته بالفلسفة الوجودية — هل من تفرقة حاسمة بين العلم والفن ؟ — الفنان يهدف إلى تقرير « حقيقة » — موضوعية « العمل الفني » — الفن لغة رمزية لا مجرد وسيلة للمتعة أو اللذة — الفن أيضاً نشاط عرفانى — نوع المعرفة الفنية — أهمية النشاط الإدراكى — حدود اللغة ليست هى الحدود النهائية للنشاط البشرى — إغفال المجتمع للتربية الفنية — أهمية دراسة الصور أو الأشكال — مشكلة الإبداع الفني — دور النشاط الفني فى بناء الشخصية — من علم الجمال إلى الفلسفة العامة .

الخاتمة :

٢٩٥ — ٣٠٩ بين فلسفة الفن وعلم الجمال : سوريو وباير

النظرة التقليدية إلى علم الجمال بوصفه علماً معيارياً — ليس « الجميل » هو موضوع الاستطبيق الحديثة — شارل لاثو يستبقى مفهوم « أهمية الجمالية » — الاتجاه الحديث فى استبعاد مفهوم « القيمة » — نظرية سوريو فى علم الجمال بوصفه علماً شياً — الصورة والمادة — علم الجمال علم كوفى لا ذهنى — الاستطبيق هى علم الأشكال أو الصور — نقد سريع لهذا المذهب — المحاولة الثانية فى مجال الدراسات الجمالية : ريمون باير يحاول وضع منهج استيطقى علمى — قواعد هذا المنهج — الاهتمام بالعمل الفني من حيث هو واقعة موضوعية عينية — بين الواقعية والمثالية فى الفن — استبعاد كل استطبيقاً ذهنياً — علم الجمال لم يعد مجرد فلسفة فن — الحكم الجمالى حكم موضوعى — دراسة نقدية لنظرية باير — المقولات البنائية والمقولات الوجدانية — الصلة بين الذات والموضوع — الموضوع الجمالى ليس مجرد « شئ » بل هو « شبه ذات » — عيوب النزعة الموضوعية المتطرفة — كيف يمكننا أن نعرف علم الجمال ؟

تذييل :

٣١٠ — ٣٤١ فلسفة الفن فى الفكر العربى المعاصر

نظرة عامة إلى الفكر العربى المعاصر — مذهب العقاد فى الربط بين الجمال والحرية — هل

الفن عام أم خاص؟ — دور « الفردية » في النشاط الفني — الشعر جوهر الفنون — نظرة إلى شخصية الفنان — نقد عام لفلسفة العقاد — مذهب سلامة موسى في الفن والطبيعة — الصلة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن — القيم الأخلاقية والقيم الجمالية — هل الفن مجرد لعب أو هو ؟ — تأكيد لبعض القيم الجمالية في الوجود — صلة الأدب بالحياة — هل من تناقض في نظرة سلامة موسى إلى الفن ؟ — بين مادية الغرب وروحانية الشرق — دور الفن في الحضارة — مذهب توفيق الحكيم في الفن — الصلة بين الفنان والمبدع الأكبر — دور الفن بوصفه تجميلاً أو تصفية للطبيعة — الفن المصري القديم والفن العربي الإسلامي — هل الفن للفن أم الفن للمجتمع — صلة الفن بالحياة — دور « الفردية » في الفن — هل أغفل توفيق الحكيم صلة الفنان بالمجتمع ، فعزل النشاط الفني عن التاريخ الحضاري ؟ — نظرة أحمد حسن الزيات إلى الجمال — مقومات الجمال الثلاثة هي : القوة والوفرة والذكاء — تطبيق هذه الخصائص على الجمال الطبيعي والجمال الفني — علاقة الفن بالطبيعة — هل الطبيعة هي الأصل في الذوق ؟ — نظرة نقدية إلى هذه الفلسفة — مذهب زكي نجيب محمود في الفن — اهتمامه بدراسة « العمل الفني » في ذاته ولذاته — تقريبه لطبيعة الفن من طبيعة اللعب — رسالة الفنان في نظره — نزعة الإنسانية في الحكم على النشاط الفني — دور الالتزام في الفن — هل للفن وظيفة اجتماعية ؟ دور الفردية في العمل الفني — التقابل بين « العلم » و « الفن » — تصنيف الاتجاهات الفنية بالرجوع إلى الأساس الفلسفي لكل اتجاه .

المراجع الأجنبية والعربية.....	٣٤٢ — ٣٤٥
فهرس تحليل.....	٣٤٢ — ٣٤٥

الناشر

دار المرئضى



مكتبة مصر

العراق - بغداد - شارع المتنبى

E-mail: misr_mrtda@yahoo.com
Ahadi88@yahoo.com

Mobile: (+964) 07902632131
(+964) 07702697982
(+964) (1) 4154574

الناشر

مكتبة مصر

مكتبة مصر
شعار كامل صدق - الفجالة
ت: ٥٩٠٨٩٢٠

الثن ٧ جنيهات

دار مصر للطباعة
مكتبة مصر